جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila
1985

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.L.AM/C3/03/13

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD

في: الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي

كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام أنموذجا

إعداد الطالبة:

- منال بن حميميد

تاريخ المناقشة: 2018/12/19

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	نور الدين سيليني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	واسيني بن عبد الله	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	مصطفى بن عطية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	كمال طاهير	أستاذ محاضر "أ"	جامعة خنشلة	ممتحنا
06	سعدي جموعي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سوق هراس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

اتّسمت الثورة التكنولوجية بسمات العصر الراهن الميّال إلى السرعة، والاختصار والسهولة، وقلة التكاليف؛ وذلك على اعتبارها مفرزا من مفرزاته وسمة مائزة له. ما شجّع على الانخراط فيها، ومواكبة مستجداتها، والعمل على تطويرها بما يخدم الفرد. وقد تمخض عن ذلك ابتكار طرق جديدة للتوصيل والتواصل، أبرزُها شبكة الانترنت، التي أصبحت متاحة على نطاق واسع يسمح لمستعملها بدخول عوالم افتراضية قربّت البعيد ويسّرت العسير، لذا حُقّ توصيفها بأنها جعلت العالم قرية صغيرة. فالعالم على اتساعه يجتمع في فضاء افتراضي مغلق محدود في الواقع بحدود شاشات الحواسيب، أو الأجهزة الموصولة بالشبكة العنكبوتية.

لتسهيل هذا التواصل بين الأفراد والجماعات، ولتوصيل المعلومات يتم الاعتماد على وسائط ووسائل فرضتها الثقافة وأنتجتها التكنولوجيا، لتتماشى وطرق تفكير المستخدِم لها، وأشكال تعبيره التي تم تحيينها بما فرضته العولمة ومستجدّات عصره. فيتغير بذلك الإنتاج بتغيير الوسائل، والآليات المتحكمة في إنتاجه، والوسائط الحاملة له.

إنّ الكلمة -باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل المباشر، ووسيطا مباشرا في إيصال الأفكار-، والإنتاجات الأدبية -باعتبارها إبداعا وشكلا من أشكال التعبير- مستّها موجة التغيير التي أوجدتها التكنولوجيا وعزّزت من قوّتها، فتشكلّت حلقة جديدة في مسيرة حياة الكلمة والأدب. هذا الأخير الذي بقي مسايرا للواقع الذي ينشأ فيه فظل في ترحال دائم: من الطبيعة الشفهية إلى الكتابية إلى الطباعية .وبقي ينتقل كلما وجد مجالا يمكن أن يستوعبه.وحين ظهرت شاشات الحواسيب والأجهزة التكنولوجية بأنظمتها الرقمية، سمحت له بالتموضع وخلقت له كينونة ضمنها، فكانت هذه الحلقة هي حلقة الأدب الرقمي.

إنّ تغير تمظهر الأدب بتزاوجه مع الرقمنة، وتغير الوسيط الحامل لهذا الأدب استدعى منا الوقوف على جملة من الإشكاليات التي تثيرها هاته الظاهرة وهي:

ما هو الأدب الرقمي؟ وما أبرز تمظهراته؟ وما أبرز الخصائص التي جعلته يؤسس لنفسه كيانا مستقلا عن نظيره الورقي والشفهي؟ وهل حافظت الأجناس الأدبية

على خصوصيتها الأجناسية حين دخولها إلى عوالم التقنية والرقمنة؟ أم أنّها لبست لبوسا آخر فرضته عليها هذه العوالم؟

إذا كان الأدب الرقمي نتاج ما بعد الحداثة، وكان النقد مصاحبا للأدب في كل مراحله السابقة، فهل تستطيع النظريات النقدية المعاصرة الما بعد حداثية أن تجعل من الأدب الرقمي مجالا للتطبيق والدراسة فتواكبه، وتستفيد مما استفاد منه الأدب الرقمي؟ وهل يمكنها أن تعتمد على الوسيط نفسه الذي اعتمده الأدب؟ ومتى يمكن تأسيس نقد رقمي قائم بذاته، خاصة على الصعيد العربي؟ وهل هناك نماذج يقاس عليها في ذلك؟ وهل يمكن اعتبار منجز "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية" لزهور كرام أنموذجا نقديا للنقد الرقمي؟ وما موقع هذا المنجز في الساحة النقدية الرقمية العربية؟

ولمحاولة الإجابة على هذه الأسئلة، وفك الإبهام عما يكتنف هذه القضية من غموض جاء بحثي الموسوم بـ "**النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي، كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام أنموذجا**" وفق هندسة معمارية تتكون من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

تضمنت المقدمة عرضا عاما للموضوع، وإشكالياته وأسباب اختياره، والخطة التي يقوم عليها، وأهم المراجع التي تم اعتمادها، وذكر أهم الصعوبات التي واجهت البحث، وكذا الدراسات السابقة التي طرقت الموضوع.

جاء الفصل الأول معنونا بـ"**الأدب الرقمي بين الكشوفات التكنولوجية ومعطيات النص الأدبي.** "تمّ فيه عرض أهم مفاهيم الأدب الرقمي والدعائم التي ارتكز عليها، وأهم المميزات التي جعلته قائما بذاته، بعيدا عن الأدب الورقي. وذكر الأجناس الأدبية الرقمية المطورة عن الورقية والمستحدثة إلكترونيا مع تحديد طبيعة أنساقها الرقمية.

أما الفصل الثاني الذي كان تحت عنوان "**النص الرقمي وآفاق التفاعل بين سبرنيطيقا التلقي وأفق التأويل**" فيه تفصيل للنظريات النقدية المعاصرة المابعد بنيوية في تركيزها على متلقي النص الرقمي: كنظرية التلقي، تأويل.

أما الفصل الثالث فجاء معنونا بـ "**مرفولوجيا النص الرقمي بين كرونولوجيا التفكيك والتعالق الثقافي والدعامة السيميائية**" ويضم: التفكيكية والنقد الثقافي والسيميائية؛ بالتركيز على أهم مفاهيم كل نظرية وطروحاتها النقدية وآلياتها الإجرائية، التي يمكن اعتمادها في التطبيق على النصوص الرقمية، وأُتبع كل عرض للنظريات النقدية بمحاولة تطبيق إجرائي لكل نظرية من هذه النظريات النقدية على بعض النصوص الرقمية العربية، بغية الإجابة عن الإشكالية الأساسية للبحث وهي هل يستجيب الأدب الرقمي لتطبيق جميع النظريات النقدية؟ وهل وجدت هذه النظريات في الأدب الرقمي مجالا خصبا للدراسة والتطبيق؟.

أمّا الفصل الرابع فكان دراسة نقدية لكتاب الناقدة المغربية زهور كرام "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، وجاء بعنوان: "**النظرية النقدية الرقمية بين منطق التأمل وإلحاح السؤال لبداية التنظير**" تناولنا الكتاب بالعرض والتحليل، ومحاولة استجلاء معالم للنظرية النقدية الرقمية العربية التي دعت إليها الناقدة، وتحديد موقع هذه الدراسة ضمن النقد الرقمي .

وحوصلنا نتائج البحث في خاتمة، والتي أكدنا فيها على ضرورة مواكبة الأدب للعصر التكنولوجي من جهة، وضرورة مسايرة النقد للأدب الرقمي من جهة ثانية، ليس فقط من حيث اعتمادها على نصوص رقمية للتطبيق، وإنما السعي إلى استخدام الوسائط والآليات الرقمية -التي يعتمدها الأدب الرقمي ذاته- في النقد للوصول إلى نظرية نقدية رقمية، وهذا ما يسعى إليه النقد العربي؛ فبالرغم من أنّ البدايات كانت محتشمة، إلا أن الإيمان بالأدب الرقمي نقدا وتأليفا حدا بالكتاب والنقاد والباحثين إلى الانغماس فيه ومحاولة توطينه والنهوض به .

وكان الدافع لاختيار هذا الموضوع مجالا للبحث والدراسة جملة من العوامل نذكر منها:

أولا: الشغف الخاص بالعوالم الرقمية باعتبارها ضرورة ولا أحد يعيش واقعه سيكون بمنأى عنها، ويزداد الشغف حين احتواء هذه العوالم للأدب، وبخاصة حب الاطلاع على نتيجة يُخيل لكل ناظر فيها استحالة الوصول إليها؛ نظرا لاختلاف الطبيعتين الرقمية للوسائط، والشعرية للأدب فمزجهما كمزج الماء بالزيت.

ثانيا: الرغبة في دراسة الأدب الرقمي بجميع أجناسه: من رواية وقصة وشعر ومسرح، ومحاولة رصد أهم التغيرات الطارئة على كل جنس نتيجة هذا الانتقال والتغيير في الوسيط.

ثالثا: محاولة تطبيق النظريات النقدية ما بعد الحداثية على النصوص الرقمية، وملاحظة مدى استجابة هذه النصوص للنقد من جهة، ومدى نجاعة تطبيق النظريات النقدية المعاصرة على الأدب الرقمي من جهة ثانية.

رابعا: السعي إلى التأصيل لنقد رقمي عربي والبحث عن معالم له في وسط هذه الدراسات النقدية المحتشمة التي تدرس جوانب منه، وهذا كله لأجل تحقيق ازدهار للإبداعات الرقمية العربية وتحفيزها.

كل هذه الأسباب جعلتني أخوض غمار البحث في هذا الموضوع بكل شغف ورغبة. ولا شكّ أنّ هذه الدراسة ليست بدعا أو نشازا ؛فثمّة العديد من الدراسات السابقة والتي مسّت الموضوع تناولت بعض الجوانب النقدية في الأدب الرقمي:على غرار رسالة الدكتوراه التي قدمتها الباحثة صفية علية "آفاق النص الأدبي ضمن العولمة"، وكذا كتاب عبد القادر فهيم شيباني "سيميائيات المحكي المترابط"، وكتاب "المشاركة التفاعلية" للدكتورة فاطمة البحراوي وجميع هذه الدراسات تركز على نظرية من النظريات النقدية كالسيميائية والنقد الثقافي. في حين تبقى معظم الدراسات تنصب حول المقارنة بين الوسيطين الورقي والرقمي وتحديد معالم كل منهما...الخ، دون محاولة إيجاد نظرية نقدية يستند إليها الأدب الرقمي ويطمئن إليها الباحث في استنطاق النصوص الرقمية.

واتبعت في هذه الدراسة على توليفة من الإجراءات النقدية: إذ كان الإجراء الوصفي التحليلي هو المنهج العام للبحث، واعتمدنا المناهج المتعددة التي اقتضتها الدراسة خاصة ما تعلّق بتطبيق كل نظرية نقدية على النصوص الرقمية.

كما اعتمدت في بحثي على مجموعة من المراجع، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتابَي سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، النص والنص المترابط، وكتاب مدخل إلى الأدب التفاعلي لفاطمة البريكي، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع لحسام الخطيب، شعرية النص التفاعلي للبيبة خمار. وكتب إبراهيم أحمد ملحم. بالإضافة إلى منجزات زهور كرام حول الموضوع.

وكان في تحصيل مراجع البحث، أكبر صعوبة واجهتني في إنجازه، فأخذت مني مأخذا على اعتبار ندرتها في بادئ الأمر وقلة المادة العلمية حوله، وحين نشطت حركة التأليف في هذا الموضوع في السنة الأخيرة للبحث (2018/2017) تعذر الحصول عليها . ومن أبرز الصعوبات الرهبة في التطبيق على النصوص الرقمية، خاصة ما تعلق بالنظرية التفكيكية والتأويلية وعلاقتها بالنصوص الرقمية ؛نظرا لعدم توفر دراسة -فيما نعلم- يتم الاستناد عليها، فكانت مخاطرة نتمنى أن تُحمد عقباها.

وأحسب أن بحثي هذا لم يكن ليرى النور لولا العناية التي غمرني بها الأستاذ المشرف الدكتور "نور الدين سيليني"، لما حباني به من تشجيع ودعم معنوي حين تخور القوى ويحل محلها اليأس، وحرصه البالغ على أن يخرج البحث في صورة مميزة ومشرفة، فما فتئ يقيل عثراتي ويوجهني بكل أناة وحلم هي من سمته، فعلمني بأدبه وأخلاقه، بقدر علمه واقتداره. فلو حشدت جميع عبارات الشكر والامتنان والعرفان ما وفيته حقه، فتنحني كل الكلمات تقديرا له وإجلالا.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر والامتنان لكل من ساعدني، ومد لي يد العون ولو بالكلمة الطيّبة، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة وعلى رأسهم الدكتورة "حكيمة بوقرومة" التي كانت لي سندا ومعينا،

ولا أنسى فضل أصدقائي الافتراضيين على شبكة الفيسبوك من داخل الوطن وخارجه، بخاصة في مجموعة الأدب الرقمي إبداعا ونقدا، الذين آمنوا بالأدب الرقمي وقوّوا إيماني به، وأخصّ بالذكر الأستاذة "نزيهة عيساني"، والأستاذة "فطيمة ميحي". والأستاذ العراقي "محمد المدائني". فلهم مني وافر الشكر وعظيم الامتنان.

الفصل الأول

الأدب الرقمي بين الكشوفات التكنولوجية ومعطيات النص الأدبي

I- رحلة الأدب من المشافهة إلى الرقمنة

II- النصية ودعائمية الوسيط المترابط

III- الأدب الرقمي مفاهيم في طور التشكل

IV- الأدب الرقمي بين المسار التاريخي ورهان المقولات البديلة

V- خصائص الأدب الرقمي بين الدلالات الصورية والدلالات التأويلية

VI- التجلي الرقمي للأجناس الأدبية

VII- التسلح التكنولوجي وأنساق النص الرقمي

"الأديب ابن بيئته وهو المرآة الصادقة التي تصور واقعه"، هي مقولة لطالما اعتمدها النقاد والأدباء على مر العصور، كلما أرادوا إثبات ارتباط الأديب –شاعرا كان أم ناثرا- بواقعه ومجتمعه والقضايا التي تشغل المحيطين به. فما كان لنا نحن العربَ أن نعرف الأوضاع السائدة في العصر الجاهلي لولا الشعر؛ الذي كان وثيقة تاريخية وسياسية واجتماعية بامتياز، في وقت كانت المصادر شحيحة نظرا للاعتماد على الحفظ والذاكرة للتناقل جيلا عن جيل، وهو الحال ذاته في الأمم الغربية: فالإلياذة والأوديسة لهوميروس، وإنياذة فرجيل... وغيرها من التراث العالمي، كانت الشفاهية أساسه- كونه بدأ وتم تناقله مشافهة- فكانت وثائق تاريخية وأنثروبولوجية، نقلت الواقع وصوّرته وكانت الشاهد عليه.

وبعد هذا العصر بكثير، وحتى بعد الانتشار الواسع للكتابة والتدوين، لم تتغير النظرة إلى الأديب فقد بقي محافظا على موقعه، باعتباره يعتمد على الواقع الإنساني ويستمد منه مواضيعه وأفكاره، ولا غنى له عنه. مؤثرا ومتأثرا، وفي تماس دائم مع عصره ومستجداته.

وفي هذا الفصل سنحاول تقصي حال الأدب في الوقت الراهن، الذي يتميز بمستجدات ارتبطت بالعصر ومفرزاته من تقانة، وجوانب علمية مستفحلة على كل مناحي الحياة، والبعيدة كل البعد عن الأدب وطابعه الوجداني. فهل ستبقى المقولة السابقة في "أن الأديب مرآة عصره" قائمة وصالحة في عصر المعلوماتية والتكنولوجيا؟ وهل سيظل الأديب الورقي متربعا على عرش الأدب في عصر طغت عليه الثقافة الرقمية؟ أم أن ثمّة من ينافسه في ذلك؟ وهل بإمكان الوسيط الورقي استيعاب مستجدات هذا العصر؟

I- رحلة الأدب من المشافهة إلى الرقمنة:

التحوّل والتغيّر هو السمة الثابتة في الزمن، والأدب مواكب للإنسان وللزمان؛ نتيجة السعي الدائم للفرد إلى اكتشاف ما يحيط به وفكّ غوامضه، فيصبّ تجاربه وخوالجه ما توصّل إليه من حقائق في قالب أدبي. لذا فقد مر النص الأدبي بمسيرة طويلة، وتغير بتغير الأزمان المتعاقبة التي شكّلت دورة حياته.فلكلّ زمن أدبه، ولكل أدب مميّزاته. وما كان التمايز ليكون لولا استجابة الأدب لمتغيّرات عصره. ولعل أهم أسباب هذا التغير هو تطور الوسائط الحاملة لهذا الأدب. فمسيرة حياة الإنسان عبر الزمن صاحبها تجديد وتطوير للآليات والوسائل التي تخدم الإنسان ومعه الأدب على حدّ سواء. ويمكن إجمال دورة حياة الأدب في أربع مراحل وهي:

1- المشافهة (الشفاهية):

وهي الطور الأول من أطوار التواصل، ارتبط بالكلمة المنطوقة. ويتميز بكونه مشحونا بشحنات الحضور؛ إذ يستدعي المواجهة بين المتكلم والمستمع. هذا الحضور الذي لا يصبح مقترنا بالنطق والكلام فقط؛ بل يتعدّاها إلى كل ممكنات التواصل والإفهام إذ "تتميز الشفاهة بالحيوية وإمكان اللجوء إلى وسائل فوق لغوية Extra-Linguistic للتأثير كالتلوين الصوتي من خلال النبر والتنغيم ومط الكلام واقتضابه، وما يصاحب الحديث من حركات الوجه واليدين والعينين، وجميعها أفعال كلامية. لها دورها الحاسم في تحديد المعنى المنطوق والمسموع"[(1)]. فهذه الحيوية جعلت الأدب ينتقل من شخص إلى شخص، ومن حقبة زمنية إلى أخرى، بالاعتماد على الذاكرة والحفظ؛ كما هو الحال في ملاحم اليونان والرومان وأشعار العرب الجاهليين. وخير دليل على ذلك سوق عكاظ الذي كان منبرا للشعر والشعراء العرب، فحُفظت أشعارهم في الصدور، وانتقلت عن طريق الحفظ والتداول الشفاهي عبر المكان والزمان. وهوميروس الشاعر اليوناني الذي ظل ينتقل بربابته ليغني أشعاره، مستغلا بذلك سلطة الحضور، ومدعّما لها بالعزف لتكون أشد وقعا

---

(1)- نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل 1994، ص277.

في النفوس، وأسهل على الحفظ والتناقل. فكتب لاسمه ولشعره الخلود والانتقال جيلا عن جيل.

2- الكتابة:

غاب عنصر الحضور وسطوة المتكلم على السامع، حينما ظهرت الكتابة، فبعد المشافهة التجأ الإنسان إلى أوعية يصب فيها إبداعه، فأوجد الكتابة على اختلاف أشكالها من مسمارية إلى صورية (التعبير عن الأصوات بصور) لتمثّل البديل الملموس للمشافهة التي دامت طويلا. فيرى والتر أونج في كتابه "الشفاهية والكتابية" أن الكتابة كانت "تطورا متأخرا للغاية في التاريخ الإنساني، فقد مضى على الجنس البشري على الأرض ما يقرب 50000 سنة، لكن أول خط أو كتابة حقيقية نعرفها تطورت بين السومريين في بلاد ما بين النهرين، ولم يحدث ذلك إلا حوالي عام 2500ق. م. وكانت الكائنات البشرية قبل ذلك بما لا يحصى من آلاف السنين ترسم صورا"[(1)] فالكتابة باعتبارها حروفا وأشكالا لم تصل إلى ما هي عليه إلا بعد مسيرة طويلة من التطوّر والتعديل.

شكّلت صناعة الورق نقلة نوعية في مجال الكتابة. فقد كان الورق الوسيط الحامل لإبداعات الإنسان وأدبه وعلى هذا الأساس قسّمت مرحلة الكتابة إلى ما قبل الورق وما بعده، وفيما يلي بيان لهاتين المرحلتين وتأثير ذلك على الأدب:

2-1 ما قبل الورق:

أول ما لجأ إليه الإنسان في الكتابة هو الطين، فقد رسم عليه وعلى جدران الكهوف أول حروفه "وعليه يمكن القول إن الطين هي الوسيط الأول الذي احتضن المشاهد التفاعلية الأولى التي تتفاعل فيها الإشارات السمعية والبصرية، وليتحقق التجسيد الذهني ليكون عينا بعد أن كان أثرا، وليكون مكانا بعد أن كان زمانا"[(2)] فبفعل الكتابة

---

(1)- والتر أنج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فيفري 1994، ص136،135.

(2)- عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص15.

استطاع النص المحفوظ في الصدور والمعتمد على الذاكرة أن يجد له حيزا مكانيا ملموسا يتموضع فيه ويحفظه.

استطاع المتلقي أن يستقبل النص ويتفاعل معه بشكل مختلف، فبفضل التدوين أصبح بإمكانه أن ينفرد بالنص وأن "يتمثله في إمعان وروية، أو أن يمرّ به مرور الكرام، يقرأه راغبا أو كارها، يقرأه كاملا أو ينتقي منه ما يحلو له، يقرأه في التسلسل الذي فرضه عليه كاتبه، أو يضرب بهذا التسلسل عرض الحائط..."[1] فمُنحت الحرية للمتلقي في قراءة النص الأدبي، فقد أصبح سيّد نفسه، ولا تمارس عليه أيّة سلطة، إذ أنّ المرسل فقد سطوته الكاملة على نصه والتي ضمنتها له الشفاهية فيما سبق.

إذا كان الوسيط في طور المشافهة هو الصوت والكلام بالاعتماد على الزمان في التوصيل والتواصل، فإن الرِقم (النقوش) الطينية في بدايات الكتابة"ضمت أسرار معرفة الإنسان وإدراكه على مستوى المكان والزمان مثلما ضمت أسرار معرفته وإدراكه للمعطيات الوجدانية والإنسانية فضلا عن الأمور المادية"[2] فالكتابة نقلت تفاصيل حياة الإنسان في زمن كانت حياته وإبداعاته مجهولة.

وغالبا ما تكون البدايات غير ناضجة، فقد كانت باكورة الكتابة مستعصية على الكاتب والقارئ في آن واحد، كون أنها "اعتمدت على خصائص الشفهية، حيث لم تكن هناك فواصل أو فراغات أو فقرات أو أي شكل من أشكال الكتابة المعروفة، بل كلمات متراصة ومتتالية. كان على القارئ القراءة بصوت مسموع، وعليه التوقف عند نهاية الجمل أو الفكرة التي يقرأها، حسب توقعه"[3] ولكن هذه العوائق لم تبق مع تطور الكتابة في العصر الورقي.

---

(1)- نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، ص276.

(2)- عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، ص15.

(3)- السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص323.

2-2 المرحلة الورقية:

وبدأت هذه المرحلة باكتشاف ورق البردي واستخدامه كوسيط للكتابة، بدل الطين، والصخور، والخشب، و"بدأ المصريون في تسجيل الحروف الهيروغليفية على ورق البردي منذ العام 3300ق.م[1] نظرا لكونه يمتاز بخفة الوزن، وسهولة التخزين والاسترجاع والنقل. وذلك باعتباره نباتا يتم تجفيفه ورصّه ليشكّل موضعا للكتابة والتدوين (كما هو موضح في الصور المرفقة):





(1)- فرانك كيلش، ثورة الانفوميديا، ثورة الوسائط المعلوماتية، تج: حسام الدين زكرياء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، 2000، ص395.

وبعد ورق البردي اهتدى الإنسان إلى نوع جديد من الورق وذلك"في القرن الثاني قبل الميلاد عرف شكل الدفتر (الكوديكس) في أوربا، بسبب عزوف بطليموس عن بيع ورق البردي خشية ندرته...، وقد صنع من جلود الحيوانات، وهو ما أكسب الشكل أو المحتوى الجديد بعض الخصائص مثل تعدد الموضوعات فيه، سهولة القراءة في زمن أقل، والكتابة على الوجهين، وإلى هذا الشكل يرجع الفضل في استخدام النقط، والفواصل والأشكال المصاحبة للكلمة. المعروفة الآن"[(1)] فكان الكوديكس فضاء أيسر للقراءة والفهم، أرحب لاستقبال النصوص وكتابتها.



"ومن المواد الأخرى التي شاع استخدامها بكثرة في صناعة الكتب كان نوع من الجلود يعرف باسم"الرق"، وكان يصلح للتزيين والزخرفة بماء الذهب، فاستخدمه العرب لكتابة القرآن الكريم، ومعه بدأت العناية بالناحية الجمالية الفنية للكتابة"[(2)]. وقد خلّده القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ وَالطُّورِ(1)وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ(2)فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ(3)﴾[(3)] فقد أقسم الله بالقرآن المكتوب على جلد الرق.

---

(1)- السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، ص323.

(2)- إيمان سلامة يونس، أداة الكتابة أداة الإبداع، الحوار المتمدّن، ع 4686، 2015، على الموقع:

//www. ahewar. org/debat-show. art:http.

(3)- سورة الطور، الآية 1-3.

ونلاحظ أن للوسيط فضلا كبيرا في الكتابة، فقد تطورت بتطوره؛ حيث مالت في بداياتها إلى السهولة والاقتصاد في الكتابة أو التصوير، نظرا لتعسرها وللجهد المبذول في نقشها، وذلك ما جعلها مستعصية على الفهم، ولكن مع تطور الوسيط، وسهولة الكتابة وتوفّر مادتها نقصت المشقة على الكاتب والقارئ، مما ساهم في توسع نطاق انتشارها. ويبقى السعي متواصلا لإيجاد نوع جديد من هذا الوسيط بحيث يكون أكثر ملاءمة وأقل كلفة وفي "حوالي العام 100 قبل الميلاد تسنى للصينيين أن يبتكروا ورقا كالذي نعرفه اليوم"[1]. وبهذا اكتمل للوسيط الورقي شكله، وحافظ عليه وانتشر عبر العالم.

3- الطباعة:

وهي مرحلة داعمة للكتابة ظهرت في القرن الخامس عشر الميلادي، حين اخترع الألماني يوهان جتنبورغ Johannes Gutenberg المطبعة. وعدّت حلقة مفصلية في التاريخ البشري، وشكل نقلة نوعية على جميع الأصعدة بعدما نقل فعل الكتابة من الإنسان إلى الآلة الطابعة "فقد نشرت المعرفة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، وجعلت من معرفة القراءة والكتابة لدى الجميع هدفا جادا، ومكنت من نشوء العلوم الحديثة، وغيرت الحياة الاجتماعية والفكرية"[2] ولا مجال هنا لقياس نطاق الانتشار والسرعة، ويكفل للطباعة ذلك خصائصها المائزة "فالنصوص المطبوعة تكون أسهل كثيرا للقراءة من النصوص المخطوطة، والتأثيرات الناتجة عن السهولة العظيمة في قراءة المطبوع هائلة. وتؤدي هذه السهولة في النهاية إلى قراءة سريعة، صامتة. وكذا تؤدي هذه القراءة إلى علاقة مختلفة بين القارئ وصوت المؤلف في النص، وتدعو إلى أساليب مختلفة في الكتابة"[3]. فالطباعة تبصير للقارئ، ومحك للمؤلف، ودعامة للنصوص الأدبية تساعد على انتشارها وتسهّل قراءتها.

---

[1]- فرانك كيلش، ثورة الانفوميديا، ثورة الوسائط المعلوماتية، ص395.

[2]- والتر ج أولج، من الشفاهية إلى الكتابية، ص176.

[3]- المرجع نفسه، ص181.

والملاحظ أن الطباعة امتداد للكتابة الورقية، نظرا لكون الطباعة معتمدة على الورق بنسخ الحروف والكلمات عليها بواسطة الآلة. فهل بقي هذا الوسيط فعالا في زمن الرقمنة والتكنولوجيا؟

4- الرقمنة:

هي الحلقة الأخيرة من دورة حياة الأدب-إلى يومنا- وكانت نتاج التطور التكنولوجي والعلمي حين غزا الحاسوب (الكمبيوتر) كل بيت، حتى غدا امتلاكه ضرورة لا مناص منها.وكان لهذا الغزو تأثير بالغ على الأدب "فكلّما حقّق المجتمع تطوّرا وتقدّما، مسّ هذا التقدّم العلم والأدب بدرجة متقاربة، كما أن ذلك التقدّم متقارب بين الجانبين المادي والنظري، وعليه فإنّ التقدّم التكنولوجي لم يكن ولن يكون على حساب الأدب"[(1)] بل يسيران في الطريق ذاته، ويتعايشان في علاقة تأثير وتأثر.

في خضمّ هذا الزخم الالكتروني الذي تعيشه الإنسانية في العصر الحالي، ورغم الاختلاف في الطبيعة بين التكنولوجيا والأدب، إلا أنّ هذا الأخير أوجد لنفسه مكانا ضمن هذا العصر، وذلك حينما اعتمد في بنائه على الرقمنة والتي تقوم "على مفهوم بسيط مفاده: إمكان تحويل جميع أنواع المعلومات إلى مقابل رقمي، فحروف الألفباء التي تصاغ بها الكلمات والنصوص يعبر عنها بأكواد رقمية تناظر هذه الحروف رقما بحرف، والأشكال والصور يتم مسحها الكترونيا لتتحول إلى مجموعة هائلة من النقاط المتراصة المتلاحقة. يمكن تمثيل كل نقطة من هذه النقط رقميا سواء بالنسبة إلى موضعها أو لونها أو درجة هذا اللون"[(2)]. فتخرج الكلمة والصورة واللون عن طبيعتها الورقية لتغدو أرقاما دالة في فضاء افتراضي واجهته شاشات الحواسيب.

---

(1)- صالح مفقودة، إشكالية الأدب والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، فيفري، 2004.

(2)- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات-رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، 2001، ص77.

ومادام الحاسوب متاحا في كل بيت، وليس حكرا على أحد دون أحد، وجب على الأديب أن لا يقع في فجوة الفجوات التي وصّف بها الكاتبان نبيل علي ونادية حجازي الفجوة الرقمية. حيث وجدا أن "المعرفة هي سبيل بلوغ الغايات الإنسانية العليا: الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية، وإن كانت المعرفة هي محرك مجتمع المعرفة فالتعليم هو وقودها، وإن كانت التكنولوجيا هي الآلة الجديدة لعدم المساواة الاجتماعية، فالتعليم –في المقابل –هو أعظم الوسائل لتحقيق هذه المساواة"[1]. فحتى يضمن الإنسان موقعه في عالم المعرفة عليه بالتعليم ودخول غمار الرقمنة.

على الأديب أن يجيد أبجديات الحاسوب، حتى يعود عليه بالنفع فيسهِّل إيصال أدبه إلى جمهوره. إذ يمنحه الحاسوب الحرية بعيدا عن "إكراهات الطباعة ومراغمات التوزيع. لقد صار يتدخل بنفسه في إنتاج نصه، مستغلا برمجيات تساعده على الإنجاز.ولما كانت هذه البرمجيات تسعفه في توظيف الصوت والصورة والموسيقى والتشكيل بطرائق لا حصر لها أقدم على استثمارها بهيئات متعددة فاتحا بذلك مجال الإبداع"[2]. فالأديب أصبح هو الفاعل الرئيس في إنتاج أدبه، وله الحرية المطلقة في التصرف في نصه ونشره. فاكتسبت" التقنية الرقمية الجديدة دورا مهما في تكوين النص، فهي وسيلة للحمل والنقل والتوصيل، مما أكسب التقنية: الحيوية، والتدفق، والاستمرارية"[3]. فأفاد بذلك النص من التقنية الرقمية فوظفها واحتوته، وجعلته أكثر يسرا: إنتاجًا ونشرًا وتلقيًا.

رحلة النص من المشافهة والحفظ في الصدور، إلى الكتابة والتموضع في السطور. ومن فعل الزمان إلى المكان الملموس فالعوالم الافتراضية، أثبتت أنّ النص الأدبي شكّل لنفسه حضورا مميزا في كل حقبة وفي كلّ تغيّر يمسّ الفكر أو الوسيط الحامل له، فأثبت

---

[1]- نبيل علي، نادية حجازي، الفجوة الرقمية-رؤية جديدة لمجتمع المعرفة-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2005 ص165.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود-، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص41.

[3]- السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، ص323.

الأدب بذلك ديناميته ومسايرته لكل عصر يوضع فيه، بما في ذلك العصر الراهن: عصر التقانة. حتى وإن خُيِّل ذلك الفرق والهوة الشاسعة بينه وبين التكنولوجيا والعولمة.

II- النصية ودعائمية الوسيط المترابط:

ما كان للنص الرقمي أن يرى النور لولا عدة عوامل مهّدت لهذا الميلاد. فالرقمية لم تنشأ من العدم، فقد كانت وليدة عصر اتجه العالم فيه إلى العولمة، والتكنولوجيا، والانفتاح اللامحدود بفضل شبكة الأنترنيت. هذه المستجدات المفروضة شكلت مرتكزا للنص الرقمي وحفّزت على ظهوره وأمدّته بالوسائل اللازمة، كما كانت جزءا منه إن على مستوى البناء أو الموضوع. وفيما يلي إبراز لهذه الدعائم المباشرة وعلاقتها بالنص الرقمي. وقد أجملناها في ثلاث دعائم وهي: العولمة، التكنولوجيا، الأنترنيت.

1- العولمة Mondialization /Globalization:

من بناء الكلمة يتّضح اتصالها بالعالم، فتعرّف العولمة على أنّها "إكساب نمط ثقافي أو اقتصادي أو سياسي صبغة العالمية أي نقله من بوتقة المحدود إلى اللامحدود والعالم المتناهي، فيما يتجاوز إطار الحدود الإقليمية الضيقة... وتهدف إلى ربط التطور التكنولوجي والاقتصادي وما ينجم عنها لبناء حضارة كونية جديدة قوامها توحيد الثقافة والفنون والنظم الاجتماعية وتأسيس حضارة جديدة لصالح المركز العالمي الذي ينتج التكنولوجيا ويقود ظاهرة العولمة"(1). فهي تسعى إلى جعل العالم وحدة واحدة. تلغى فيها الحدود على جميع الأصعدة خاصة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لذا "كثيرا ما يُصار التأكيد إلى أنّ الغاية الأساسية لنزعة العولمة (الكونية) هي تركيب عالم متجانس يحلّ فيه وحدة القيم والتصوّرات والغايات والرؤى والأهداف محل التشتّت والتمزّق والفرقة وتقاطع الأنساق الثقافية"(2) فالعولمة تسعى إلى إلغاء الفوارق بين البشر، على اعتبار توجهها الشمولي الكوني.

(1)- محمد يوسف الهزايمة، العولمة الثقافية واللغة العربية-التحديات والآثار-، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص33.

(2)- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة-تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة-، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 1999، ص8.

فالعولمة تسعى إلى توحيد العالم تحت مظلّة واحدة لأنّ "فكرتها الأساسية ازدياد العلاقات المتبادلة بين الأمم سواء المتمثلة في تبادل السلع والخدمات، أو في انتقال رؤوس الأموال، أو في انتشار المعلومات والأفكار وسرعة تدفّقها، أو تأثّر أمّة بقيم أمّة أخرى وعاداتها وتقاليدها"[1] فحقّقت بذلك العولمة الانفتاح على الآخر في جميع المجالات.

يسوق جووست سمايرز في كتابه"الفنون والآداب تحت ضغط العولمة" عدة تعاريف للعولمة نذكر منها[2]:

- **ماساو ميوشي Miyoshi:** "هي درجة التوسع في التجارة وانتقال رأس المال وقوة العمل والإنتاج والاستهلاك والمعلومات والتكنولوجيا، هذا التوسع الذي يمكن أن يكون قد حدث بدرجة هائلة من ناحية الكم يمكن أن تؤدي إلى تغيير كيفي". وفي هذا التعريف ربط بين الاقتصاد والتكنولوجيا والعلوم وتأثيراتها المتبادلة فيما بينها، ونتاج هذا التأثير.

- **أنتوني جيدنز Anthony Giddens**: "هي اتساع وتعاظم العلاقات الاجتماعية التي تربط المحليات البعيدة على مستوى العالم، على نحو يجعل الأحداث المحلية تتشكل بناء على ما يحدث على بعد أميال والعكس".وهنا يركّز جيدنز على جانبها الاجتماعي وفضل العولمة في التقريب بين الأشخاص مهما تباعدت المسافات، وفضلها في جعل العالم قرية صغيرة.

- **كولن هاينز Colin Hines:** "التكامل الذي يتزايد على نحو مستمر بين الاقتصادات الوطنية والاقتصاد العالمي عن طريق قوانين التجارة والاستثمار وعمليات الخصخصة المدعومة بالتقدم التكنولوجي"

ونجد أن جميع هذه التعريفات تركز على جانب إلغاء قيود المحلية، والسعي إلى اتساع العلاقات العالمية على جميع الأصعدة. وتأثير العولمة كما وكيفا."فلقد أعطت

---

[1]- جوزف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة (الرقم والحرف)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012، ص63.

[2]- جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، تر: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص59-60.

العولمة بتقنيات الاتصال والإعلام دفعا لحركة الثقافة نحو التداخل في العالم كلّه، إذ مما يساعد على تعميق الرابطة الثقافية أنّ كلّ الروابط بين الأمم والشعوب محكوم اليوم بالمعيار التكنولوجي"(1) فالبعد التكنولوجي الذي ميّز العالم، وتمكّن منه الجميع أصبح العامل المشترك الذي بفضله توحّدت الرؤى والأفكار، على الرغم من الاختلاف الضروري بين الأمم والشعوب.

في حين يرى الناقد نبيل علي في كتابه"الثقافة العربية وعصر المعلومات": "أن العولمة باتت واقعا لا مفر من التعامل معه فليست هي بالفجر البازغ ولا بالفخ الخادع وعلى عاتقنا تقع مسؤولية العيش في ظل ما تفرضه من قيود وما تتيحه من فرص. ولن يتأتى لنا ذلك إلا إذا تفهمنا بعمق شديد علاقة منظومة الثقافة بمنظومة تكنولوجيا المعلومات خاصة ظاهرة الانترنيت"(2). وفي قوله هذا دعوة إلى الوقوف موقف الاعتدال من العولمة فلا انغماس ولا هروب، وإنما التعايش معها وفق ما تمليه الضرورة. دون إغفال للهوية الثقافية.

فتفتح العولمة للأدب الأبواب الواسعة، للخروج من النطاق الضيق إلى العوالم الفسيحة. وتلغى بذلك الحدودية والمحلية. وهذه المقومات يسعى إليها كل أديب حتى يوصل أدبه إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين، وإلى أقصى نقطة في هذا الكون. فأوجدت العولمة للأدب مكانا رحبا ونقلته من المحلية المغلقة إلى العالمية اللامحدودة.

2- التكنولوجيا:

بالرجوع إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية Technologia نجدها مركبة من مقطعين: Techno ويعني الفن أو الحرفة وLogia ويعني الدراسة أو العلم.

وفي تعريفها الاصطلاحي "هي التفاعل الحي بين الإنسان والأدوات اللازمة لتطبيق المعرفة بهدف حل المشكلات، وإيجاد نمط من البهجة والمتعة وتنمية الوعي بما

---

(1)- أمجد حميد التميمي، مقدّمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص24.

(2)- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص44.

ينفعه في الحياة"[1]. فالتكنولوجيا تربط الإنسان بالمعرفة، وهذه المعرفة لا تتأتى إلا بامتلاك أجهزة التكنولوجيا من حواسيب وشاشات عرض، وربطها بشبكة الأنترنيت. وبغزو التكنولوجيا لجميع المجتمعات، ونظرا للانتشار الواسع للحواسيب سهل على الجميع الوصول إلى المعرفة بما في ذلك الأدب.

وتبرز أهمية التكنولوجيا وتأثيرها على العمل الأدبي في أن"التقنية لم تعد ترفا بل هي طرف فيه، إذ إنها فعل مؤثر في أدائه وتكوينه"[2]. فالنص الأدبي وظّف كل ما أتاحته له التكنولوجيا، ولم تعد مجرد ناقل، وإنما أصبحت فاعلا ومساهما في ميلاده وتكوينه. وما انتشاره إلا دليل على توافقه والتكنولوجيا.

كل هذا استوجب من الأدباء أن يتحكموا في زمام التكنولوجيا ليبنوا نصوصهم. لكن هذا الشرط يبدو صعب التحقق على الصعيد العربي. ويرجع الدكتور سعيد يقطين سبب هذا العجز، وعدم القدرة على الاستجابة لضرورات العصر ومواكبته إلى عوائق مادية وفكرية "ويبدو العائق المادي في هيمنة الأمية... أما العائق الفكري فيتمثل في هيمنة التقليد، وخشية الذوبان في الفكر الآخر، ويبدو ذلك بجلاء في كون بعض التصورات الثقافية السائدة ما تزال تربط الانجازات الثقافية والتكنولوجية ذات البعد الإنساني بالغرب، وخاصة أمريكا، وترى في ذلك مبررا لاتخاذ موقف المعارض لها"[3] فالصدام الفكري ولّد قطيعة مع التكنولوجيا، بغضّ النظر عن إيجابياتها وما يمكن أن تشكّله من إضافة نوعية لهم ولأدبهم.

في حين يرى الكثيرون أن العائق الفكري ما هو إلا ذريعة لتغطية العجز المادي؛ وهو الأمية التكنولوجية وعدم القدرة على مواكبة روح العصر. "فالمشكلة التي يتوقف

---

(1)- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة-النظرية والتطبيق-، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص28.

(2)- عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي منطقة الباحة نموذجا، النادي الأدبي، الباحة، السعودية، دط، 2012، ص13.

(3)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ لبنان ط1، 2005، ص24.

عندها عدد كبير من المهتمين بفحص العلاقة بين الكتابة الأدبية والوسائل التكنولوجية هي أنّ عددا قليلا فقط من جملة الكتّاب العرب-حتى الآن على الأقل-يجيدون استخدام الحاسوب، أو يلمون بمهاراته الأساسية، بالإضافة إلى ما يمتلكونه من موهبة الكتابة الأدبية"[1]. فهذا العجز في التحكم بالتكنولوجيا جعل بعض الكتاب ينأون عن مواكبة التطور. والبعض الأخر لجأ إلى الاستعانة بخبراء الحواسيب في إخراج نصوصهم رقميا. على الرغم من بعد هؤلاء التقنيين عن مجال الأدب إلا أنهم يساهمون في بناء هذه النصوص الأدبية، ويكون لهم حظ في الإنتاج والتأليف. وفي هذا السياق يطرح الدكتور حسام الخطيب تساؤلا: "هل يصبح الكاتب أو المؤلف في المستقبل عالم حاسوب؟ أي تنتقل مهنة الكتابة والتأليف إلى صنعة الحاسوبية؟"[2]. وفي هذا التساؤل إشارة إلى ضرورة تمكن الأديب من وسائل التكنولوجيا والحاسوب، بما يكفل له تقديم نصه كما يشاء هو لا كما يشاء التقني الذي وُضِع لينقل النص والمادة الخام من الكاتب إلى الحاسوب. فتزداد بذلك الفجوة بين المؤلف ونصّه، وقبل هذا بينه وبين مجتمعه؛ فهو غير مساير له، ولهذا أطلق عليه الدكتور سعيد يقطين اسم المثقف التقليدي إذ أنّ ثقافته تبقى محصورة فيما توارثه "إنه تقليدي لكونه لا يمتلك "لغة"جديدة للإبداع: الإنتاج والتلقي"[3] فعلى المثقف أن يكون ملما بكل جديد، ويجري تحديثا لنفسه بما يتوافق وعصره. وكلما دعته الظروف لذلك.فعليه أن يكون قريبا من عصره ومستجداته بالدرجة نفسها التي يقترب فيها متلقي نصّه من التكنولوجيا ورهانات العصر.

3 -الأنترنيت Internet:

كما سبق وذكرنا أن الأنترنيت وسيلة من وسائل التكنولوجيا الأساسية. وعلى تعدد تسمياتها (الشبكة العنكبوتية- الشبكة الافتراضية- المجتمع الشبكي- المجتمع الرقمي-

[1]- فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/لبنان، ط1، 2008، ص35.

[2]- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق /الدوحة، ط1، 1996، ص92.

[3]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص30.

مواقع التواصل الاجتماعي- شبكة الاتصال...). فإن كلمة أنترنيت Internet هي اختصار لـ "Internetwork" وهي شبكة للاتصالات حول العالم أنشأتها الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1969 لغرض عسكري. وبعد انتهاء الحرب الباردة تحولت إلى شبكة مدنية واسعة الانتشار وعلى نطاق عالمي "حيث تتدفق أنهار المعلومات والبيانات دون انقطاع في حركة بالغة السرعة، تقاس بأجزاء من الثانية، وتساعد المرء على الانتقال إلى مكان ما والعيش فيه بكل تفاصيله وأبعاده دون أن يبرح مكانه"[(1)] فالانترنيت أسهمت في الوصول إلى المعلومة؛ بالرغم من توفرها قبلا إلا أن الانترنيت ساهمت في تشكيلها "فالبيانات الخام يمكن تحويلها إلى معلومات، ثم بعد ذلك يمكن أن تصل إلى مستوى المعرفة عن طريق جهد وقيمة مضافة، هذه المعرفة هي أساس الحكمة"[(2)] إلا أن الانترنيت جعلت الوصول إليها فائق السرعة.

فالحاسوب لوحده ومع تخزينه العالي للمعلومات وميزاته المختلفة، إلا أنه يبقى قاصرا على التفعيل والتجديد حتى إشراكه بشبكات الاتصال. فقد "ظلت العلاقة بين الكمبيوتر ومصادر المعلومات وشبكات الاتصالات ذات طابع تبادلي مع ضمان الاستقلال الذاتي، أو شبه الذاتي، لكل هذه العناصر الثلاثة، حتى جاءت الانترنت لتدمج بينها بصورة مذهلة أحدثت ثورات حقيقية على جميع الأصعدة"[(3)] فكانت الانترنيت حلقة الوصل والمفعّل للكمبيوتر، وربطت بينه وبين المعلومات من جهة، وساهمت في نقل هذه المعلومات والتواصل بين الأفراد من جهة ثانية.

فالانترنيت هي الشبكة الرابطة لجميع شبكات الإعلام والاتصال التي كانت قائمة ولكن دون صدى يذكر؛ نظرا لتفرقها "والواقع أن شبكة العنكبوت التي انفرد الإنترنيت (دون سواه من مستجدات تكنولوجيا سابقة) بتوسيعها لدرجة تغطيتها شتى أنحاء المعمورة

[(1)]- أحمد فضل شبلول، أدباء الانترنيت أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط2، دت، ص23.

[(2)]- جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ص109.

[(3)]- نبيل علي، نادية حجازي، الفجوة الرقمية، ص170.

لا تتميز فقط بكونها وفرت شروطا تقنية لربط ملايين الحواسيب ببعضها البعض أو بكونها كانت وراء بروز بروتوكولات في الاتصال جديدة، ولكن أيضا وبالأساس لأنها نجحت في دمج مختلف شبكات الإعلام والاتصال التي كانت إلى وقت قريب مستقلة وإلى حد ما متنافرة"[(1)] فهي أم الشبكات، إذ أنها أظلّت الجميع، وفي الوقت نفسه اكتسبت صفة الاستقلالية فقد مكّنتها" تكنولوجيا التحويل بالرزم من الاستقلالية التامة من مراكز القيادة والتحكم وذلك على أساس تمكن وحدات الرسائل من أن تبحث لنفسها وبشكل تلقائي من نظام مرورها الخاص عبر الخطوط، وأن تتجمع بشكل منسق مع أي نقطة من الشبكة دون الاستعانة بأي تدخل بشري... لقد اختصر العالم الزمن والمكان في اللغة الرقمية ومنطقها الخاص، وأخضع التكنولوجيا المعلوماتية من أجل تحقيق تواصل أفقي عالمي."[(2)] ولعل هذا ماجعل الدكتور نبيل علي يصفها بأنها "شبكة بلا محور وبلا قمة وبلا هرمية أو تراتبية"[(3)] وذلك لأنّها تضم كل حواسيب العالم، فهي لا نهائية ويصعب حصرها. وارتباط النص الرقمي بالانترنيت أكسبه العديد من الخصائص المميزة. ومكّنته من أن يخلق لنفسه موقعا جديدا من خلال تموضعه ضمنها، وأيضا اكتسابه بعض خصائصها نظرا لكونها أصبحت هدفا ووسيلة له فهي المكوّن والناقل في الوقت ذاته.

III- الأدب الرقمي مفاهيم في طور التشكل:

سبق ورأينا كيف أن العولمة والتكنولوجيا والانترنيت شكلت دعائم للنص الرقمي. إذ عليها اتكأ هذا النوع من الأدب ومنها انطلق. فبطغيان التكنولوجيا وثورة المعلومات على جميع مناحي الحياة، بما في ذلك الحقول العلمية والمعرفية والفنية، التي أثّرت عليها تأثيرا بالغا. وذلك نتيجة ما أتاحته لها من خصائص ووسائل سهّلت من مهمتها وأرست

[(1)]- يحيى اليحياوي، كونية الاتصال، ص112 نقلا عن: فاطمة كدو، أدب. COM-مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، دار الأمان الرباط، دط، دت، ص17

[(2)]- فاطمة كدو، أدب. COM، ص18.

[(3)]- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص10.

دعائمها، كما مكّنت من انتشارها وسرعة نتائجها. فقد خدمتها خدمة جليلة. أكسبتها صفات العصر من سهولة وسرعة ودقة وانتشار... الخ.

وليس الأدب بمنأى عن هذه الثورة العلمية والتكنولوجية؛ فهو ناقل، مؤثر ومتأثّر بكل ما يحصل حوله، وفي تماس دائم مع الواقع الذي ينشأ فيه ومساير له. هذا الواقع الذي فرض عليه -طوعا أو كرها- أن يحتكّ بهذه التكنولوجيا ويغرف منها. "ومع أن الأدب قد يبدو أشدّ أنواع الفنون بعدا عن التأثّر والتطور التكنولوجي، لما قد يُلمح من اختلاف بين طبيعته وطبيعة ما تقدّمه التكنولوجيا"[(1)] إلا أن التماهي الذي حصل بينهما أثبت عكس هذا الزعم؛ فقد "تضافر الأدب مع التقنية لبناء عمل لا نستطيع فصل الكلمة عن الصوت، أو عن الصورة الثابتة، أو الصورة المتحركة، أو الصورة الحيّة/ الفيديو..."[(2)]. ويرجع الدكتور نبيل علي سبب ذلك التلاحم الشديد إلى: "ارتقاء نظم المعلومات على جبهات عدّة، من زيادة سرعة تنفيذ العمليات الحسابية والمنطقية، إلى زيادة سرعة التخزين للوسائط الالكترونية، ومن زيادة كفاءة ملحقات الطباعة وشاشات العرض ومولدات الصور، إلى زيادة إمكانات لغات البرمجة الراقية التي تقترب رويدا رويدا من مرونة اللغات الإنسانية وقدرتها الفائقة على التعبير"[(3)]. ونظرا لهذه الخصائص جميعها ارتحل الأدب من الورق إلى الرقمنة القائمة على ثنائية (1/0). ويكتب له أن يعيش ويتعايش مع أشكال التعبير الأخرى"فالكتابية حين حلّت مع عصر التدوين لم تنسف الشفاهية بل بقيا متعايشين، ومثل ذلك سيتعايش الجديد الإلكتروني مع الشفاهية والكتابية بوصفه ضربا من أضرب التجديد والتطور التي تمتاز بالسرعة واليسر والجاذبية والرواج"[(4)] فنجد الوافد الجديد -نظرا لأنه يعتمد على خصائص الأدب التقليدي وينهل من التكنولوجيا الحديثة- يوطّن نفسه بفضل خصائصه وتمايزه.

[(1)]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط1، 2006، ص13.

[(2)]- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم لكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص08.

[(3)]- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص76.

[(4)]- إياد إبراهيم الباوي، حافظ عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي –الولادة وتغير الوسيط-، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، ط1، 20011، ص39.

وقد عسُر على المنظرين الغربيين -والعرب من بعدهم- وضع تعريف دقيق لهذا النوع الجديد من الأدب. فتعدّدت مسمياته بين: الأدب الرقمي Digital Literature، الأدب التفاعلي Interactive Literature، النص المتفرع/ المترابط/ المتشعّب/ النص الفائق Hypertext الأدب الالكتروني Electronic Literature... الخ. وكل اصطلاح إنما صدر عن فهم محدد لكيفية معينة، أو صور الأداء الشكلي، أو زاوية النظر لخاصية من خصائصه أو لشكل من أشكال تجليه.

يعرّفه فيليب بوطز Philippe Bootz فيقول"نسمي أدبا رقميا كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا، ويوظّف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط"[1] إذ جعل شرطه هو التجلي على شاشات الإعلام الآلي، والاستفادة من هذه المعلوماتية في البناء.

وتعرّف الدكتورة فاطمة البريكي الأدب الرقمي بأنّه: "النص المقدّم رقميا على شاشة الحاسوب، سواء اتّصل بشبكة الانترنيت أو لم يتّصل"[2] وهي بهذا تجعل صفة الرقمية مرتبطة بالوسيط الحامل للأدب بغض النظر عن خصائصه.فهي بذلك تفرّق بين الأدب الرقمي والأدب التفاعلي وتجعل حدودا فاصلة بينها سنأتي إلى بيانها.

بينما يعرّفه الدكتور عمر زرفاوي بأنه: "جنس أدبي جديد تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة ويشتغل على تقنية النص المترابط Hypertext، ويوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعدّدة Hypermédia، يجمع بين الأدبية والالكترونية"[3] فركّز على عنصر التزاوج بين الأدب والتكنولوجيا بمختلف أشكالها ومفرزاتها.

---

[1]- فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي؟، تر محمد أسليم، مجلة علامات، المغرب، ع 35، 2011، ص103.

[2]- فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، ص41.

[3]- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي، كتاب الرافد، العدد056، الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر، 2013، ص194.

ونجد الناقد المغربي سعيد يقطين يركز على خاصية التواصل في الأدب الالكتروني إذ عرّفه بقوله: "النص الالكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي حققته الإعلاميات، ويتم توظيفه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة من جهة، ولخلق أساليب جديدة للتواصل بين الناس تتعدى ما كان معروفا، مثل الهاتف والفاكس، إلى التواصل المتكامل بـ /مع واسطة جديدة للاتصال والتواصل والإبداع بشروط ومظاهر مختلفة"[1]. النص الأدبي لم يعد في عصر التكنولوجيا وسيلة للتوصيل ونقل الإبداع بل أكسبته هذه الأخيرة صفة التواصل والاتصال. فلم يعد المبدع أو كاتب النص الأدبي يعتمد على الكلمة والكتابة فحسب، بل دعّمها بكل ما تتيحه له التكنولوجيا والوسائط الحديثة من إمكانات الصورة والصوت واللون والحركة... إلخ."فهو إذن نص يُعرض ويُقرأ ويُسمع أي يُستقبل بالحواس الإدراكية المهمة في عملية التواصل الإنساني"[2] فلم يعد تلقي النص مقتصرا على القراءة، وإنّما تدخلت الحواس المختلفة في فعل التلقي بما يتلاءم واستقبال المكوّنات الجديدة لهذا الأدب.

غيّر الأدب الوسيط الحامل له حين دخل إلى العوالم الرقمية، فتغيّرت معه تركيبته وبناؤه فنجد المرسل الرقمي بدأ "يفرّع ويربط ويشعّب ويؤثّر صوريا وصوتيا وكتابيا وما إلى ذلك، ويسعى إلى البحث عن كل تقنية جديدة في ظل العصر اللامتناهي التقانة"[3] لذا عرفت جوليا كريستيفا النص الرقمي بأنه"جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام، بهدف الإخبار المباشر"[4] فالنص الرقمي تخطى بعده اللغوي واستخدم بنيات فوق لسانية لتشدّ من أزر الحرف وذلك "لضيق الوسيط الورقي عن

---

(1)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص122.

(2)- سلام محمد البناي، الشعر التفاعلي الرقمي الريادة والاحتفاء، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص10.

(3)- علاء جبر محمد، الحداثة التكنو-ثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص81.

(4)- سيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، ص324.

استيعاب خصوبة تجارب الكتّاب المتّجهة صوب الحداثة"[1] وما التكنولوجيا ومفرزاتها إلا مظهر من مظاهر هذه الحداثة.

ويجعل الدكتور رحمن غركان القصيدة التفاعلية الرقمية -باعتبارها جنسا رقميا- مكوّنة من سبعة عناصر وهي:" الكلمة، الصورة، الصوت الإيقاعي، اللون، الحركة، الروابط التشعبية، فضاء الشاشة"[2] فتوسعت دائرة النصوص الأدبية فلم تبق محصورة في الكلمة من حيث البناء، ولا بجنس معيّن من حيث التصنيف، فترى الناقدة المغربية لبيبة خمّار أنّ "الأدب الرقمي لا يعترف بالحدود بين الأجناس والأنواع. فهو يؤسس لأدب رحب يعانق فيه السردي الشعري ويُمسرحان... إنّه فعلا أدب هجين، منفتح بدون مركز، يجتاح كل الحدود ويمنح لكاتبه/ قارئه مساحات شاسعة للخلق والابتكار"[3] فالأدب لم يعد مكوّنا من الكلمة فقط، فمقتضيات العصر والثورة التكنولوجية ألزمته بأن يستخدم وسائلها، ويستفيد من الحرية واللاتحديد التي أفرزتهما العولمة، فينخرط بذلك في هذا العصر الجديد.

واستجابة النص الأدبي لعصر التقانة جعله منفتحا على كل الاحتمالات، لذا اصطلح عليه أيضا النص الفائق Super Text الذي شمل مكونات تقنية مضافة إلى الكلمة، التي هي أصل النصوص الأدبية. واستخدم الوسيط الإلكتروني أرضية حاملة لهذه النصوص المستحدثة وفي هذا السياق "يشير مانويل كاستلر Manuel CastellS إلى أن أشكال الاتصال المختلفة تتكامل في شبكة متداخلة وتنتج ما يسمى بالنص الفائق واللغة الشارحة، التي يتكامل فيها لأول مرة في التاريخ: الكتابي والشفهي والسمعي والبصري

---

(1)- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحوّلات الكتابة، ص184.

(2)- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية-تنظير وإجراء-، دار الينابيع، السويد، ط1، 2010، ص100.

(3)- لبيبة خمّار، شعرية النص التفاعلي-آليات السرد وسحر القراءة-، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014، ص26.

في أشكال الاتصال الإنساني"[1]. فغدا النص مزيجا من التناقضات التي لا يستطيع الوسيط الورقي استيعابها.

بعد هذا العرض الوجيز لبعض تعاريف الأدب الرقمي نلحظ الفوضى المصطلحية التي يشهدها هذا الجنس الأدبي على الصعيد العالمي، عربيا وغربيا على حد سواء؛ ولّده اختلاف زوايا النظر إلى هذا النص الأدبي. وكذا التصنيف من خلال المناظرة بينه وبين الأدب الورقي. وأيضا من خلال الوسيط الحامل لهذا الأدب، أو الخصائص المميّزة له.

VI- الأدب الرقمي بين المسار التاريخي ورهان المقولات البديلة:

كان السبق للغرب في الإبداعات الأدبية الرقمية، وساعد على ذلك التمكّن من زمام التكنولوجيا وتطوّر وسائلها "والأدب الرقمي قد ظهر قبل أن يظهر الحاسوب، فقد ارتبط بوسائط تقنية أخرى، كالشريط، والفيلم، والسينما، والتلفزة، والهاتف... ومن ثم، كان الحديث عن القصيدة الصوتية المسموعة، والقصيدة الكونكريتية[*2]، والقصيدة التشكيلية المجسمة... إلخ"[3] فاستفاد الأدب من كل منتوج تقني بما يخدمه وما يمكن أن يحدّثه ويجدد فيه، إلى أن وصل النضج الكلي الذي يحوي كل ما سبق حين ظهور الحاسوب.

"يعد تيبور الأب Tibor Papp أوّل من أنتج نصا رقميا بالمفهوم الحقيقي للأدب الرقمي، فقد شارك في مهرجانPolyphonix 9 سنة 1985م، فقد عرض قصيدته الشعرية الأولى (أغلى ساعات الحاسوب) في عشر شاشات "[4] وقد اعتمد فيه تيبور الأب البرمجة والتحريك، وكذا الصوت والصورة.ولكن تعزى أوّل "ممارسة للقصيدة التفاعلية في مطلع

---

[1]- جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ص110.

[*]- القصيدة الكونكريتية: هي القصيدة حسية ملموسة تتعامل مع الخط والغرافيك وترتكز على التشكيل والتلوين وتوظيف الأشكال البصرية.

[3]- جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق-نحو المقاربة الوسائطية-، ص94.

[4]- المرجع نفسه، ص95.

تسعينيات القرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي روبرت كاندل Robert Kendall... ومن القصائد التفاعلية التي قدّمها قصيدة In the garden of recounting"[1]

أما السرد الرقمي فقد ظهر أول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية"مع مايكل جويس Michael Joyce في السنة نفسها التي ظهرت فيها أول قصيدة شعرية رقمية 1985، فقد برمج المبدع نصه السردي (قصة الظهيرة/Afternoon a story) وفق برنامج آلي يسمى بالفضاء السردي"[2]. وتوالت الأعمال الرقمية نتيجة الاهتمام المتزايد بها، وكذا نتيجة إيمان الكتاب بهذا الجنس الأدبي ووفائهم له ونذكر منهم:فيليب بوتز Philippe Bootz، رايمون كينو Raymond Queneau، بروس سميث Bruse Smith، جان بيير بالب Jean Pierre Balpe، جيم روزنبرغ Jim Rosenberg ألكسندر غربان Alexandre Gherban... الخ. وقد بلغت أعمال هؤلاء الأدباء درجة عالية من النضج نتيجة التكامل بين الأدباء، وانضوائهم تحت تجمعات ومنظمات تُعنى بالأدب الرقمي، وتسعى إلى توطينه ونشره.

وكالعادة كانت استجابة أدبنا العربي للثورة التكنولوجية ومستجداتها متأخّرة مقارنة بنظيرتها الغربية. وتُرجع الدكتورة إيمان يونس أسباب هذا التخلف عن ركب الأدب الرقمي العالمي إلى"أميّة الحاسوب، الخوف من الوافد الجديد، الهجوم والتصدي والرفض والتعصّب للقلم والورقة فيرون في التجديد تهديدا لتراثهم وعاداتهم التي ورثوها أبا عن جد"[3] فجعلت من أمية الحاسوب أولى الأسباب، ذلك نتيجة وجود "فجوة هائلة بيننا وبين الغرب في ميدان الإبداع العلمي والتقني والرقمي بأكثر من قرن من الزمن، والدليل على ذلك أن المدونات العربية مازالت قليلة جدا، والمعلومات الرقمية باللغة العربية ضعيفة من حيث الكم والكيف مقارنة بالمعلومات التي توجد في المدونات الأجنبية.وينطبق هذا الشيء

---

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص79-81.

(2)- جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق-نحو المقاربة الوسائطية-، ص95.

(3)- إيمان يونس، الأدب الرقمي العربي، الواقع، التحديات والتطلعات، على الموقع:

http: //www. diwanalarab. com

نفسه على الأدب الرقمي بمختلف أجناسه وفنونه وأنواعه وأنماطه"[1]. في حين نجد الدكتور ثائر العذاري يرجع سبب هذه الفجوة إلى الأوهام والفوبيات التي علقت بذهن العربي، جرّاء الاستبداد والتسلط الممارس عليه وكذا:"الخوف التقليدي من كل جديد... والإحساس بالعجز نتيجة للبون الشاسع الذي بات يفصل بيننا وبين الغرب... والظن بعدم موثوقية المعرفة الرقمية وعدم الاعتراف بالنشر الرقمي والنظر إليه نظرة دونية... والتعلق التاريخي بالمخطوط الورقي، وما استقر في الوعي العربي من أنّ متعة التعامل مع كتاب ورقي لا تعدلها متعة أبدا"[2] لهذا بقي العرب في منأى عن التكنولوجيا والثورة الرقمية.

كل الأسباب السابقة لا تعدّ مبرّرا، فالتحكم في التقنية ضرورة لا مناص منها"ولا بد أن نتذكر أنّنا شئنا أم أبينا فإنّنا نسير باتجاه التقنية، وسيكون ذلك أكثر يسرا وطواعية مع الأجيال القادمة، ذلك أن الأجيال القادمة نمت مع التقنية وترعرعت في كنفها وصارت جزءا من منظومة حياتها اليومية"[3]. ويرى الدكتور صالح مفقودة أنّه"كلّما حقّق المجتمع تطوّرا وتقدّما، مسّ هذا التقدّم العلم والأدب بدرجة متقاربة، كما أنّ ذلك التقدّم متقارب بين الجانبين المادي والنظري، وعليه فإنّ التقدّم التكنولوجي لم يكن ولن يكون على حساب الأدب، ويخطئ أولئك الذين يدقّون ناقوس الخطر أمام الأدب حين يجدون أنّ جهاز الإعلام الآلي يمكن أن يحفظ كل الكلمات التي يحتاجها الشاعر لتقفية القصيدة بقافية معيّنة"[4]. فيعارض كل الذين يرون في الرقمنة خطرا على الأدب، بل يدعو إلى النهل من معينها بما يشفي الغليل.

---

(1)- جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق-نحو المقاربة الوسائطية-، ص100.

(2)- ثائر عبد المجيد العذاري، الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت، العراق، ع2، 2010، ص80.

(3)- إيمان يونس، الأدب الرقمي العربي، الواقع، التحديات والتطلعات، على الموقع:
//www. diwanalarab. com:http

(4)- صالح مفقودة، إشكالية الأدب والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 5، فيفري، 2004.

إن هذا التخلّف العربي عن ركب التكنولوجيا والأدب الرقمي، لا يعني بأي حال من الأحوال العزلة التامة عنه ؛إذ نلمس بعض الإبداعات الرقمية العربية، فقد ظهرت أوّل رواية رقمية عربية سنة 2001 للروائي الأردني محمد السناجلة بعنوان ظلال الواحد فهو" أوّل روائي عربي يستخدم تقنية النص المتفرع وخاصية الروابط التي يتيحها لكتابة رواية تفاعلية، تعتمد عدم الخطية في سيرورة أحداثها، وبنائها القصصي"[1] وتوالت أعمال السناجلة الروائية فتلتها روايات، شات، صقيع، ظلال العاشق التاريخ السري لكموش... وأيضا" من الذين وظفوا الكتابة الرقمية الوسائطية اعتمادا على الحاسوب وآلياته التقنية والهندسية والتفاعلية: العراقي عباس مشتاق معن في قصيدته"تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، والمصري أحمد خالد توفيق في "قصة ربع مخيفة"، ومحمد اشويكة في "احتمالات" والسيناريست بلال حسني في "الكنبة الحمراء"، والشاعر محمد الفخراني في "سيرة بني زرياب"، والمسرحي العراقي محمد حبيب في مسرحياته الافتراضية"[2] وبقيت الإبداعات الرقمية العربية متواصلة.

ونذكر في هذا السياق أبرز الإبداعات الرقمية العربية، وبعضها على موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب في سعي منه إلى لمّ شتاتها:

- إبداعات محمد السناجلة : شات –صقيع- ظلال الواحد، ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)،تحفة النظارة في عجائب الإمارة على الرابط:

http://dubai.sanajleh-shades.com/،

- قصائد عباس مشتاق معن: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق (غير متوفرة على رابط) لا متناهيات الجدار الناري ،على الرابط:

http://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital

- إبداعات الدكتورة لبيبة خمار: قصائد فيديو: بشارة، رسالة حداد، مزاج ليلكي لك ولي، حديقة الكلمات، شجرة النأي، رقصة الحروف. وقصص الفيديو: حذاء الحب، هي والحمام على الرابط:

---

[1]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص122.

[2]- جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق-نحو المقاربة الوسائطية-، ص103-104.

www.youtube.com/channel/UCkITWr9dfMijV6G4F_GEUDQ

- قصائد محمد حبيبي:بصيرة الأمل،حدقة تسرد، غواية المكان على الرابط:

https://www.youtube.com/user/habibi1366/videos

- قصائد منعم الأزرق: ذوات ، رسومها الخالية، سديم يفتك بالحجاب، الجدجد الفائق، قطار الذاهب إلى..،بنعل من ضوء ...الخ على الرابط:

www.youtube.com/channel/UCOemy4_7ToBjbNXmf9rLaDg

- إبداعات محمد اشويكة: محطات ،احتمالات، على الرابط:

www.chouika.com

- إبداعات إسماعيل البويحياوي:والذي يعاد،قصيدة الصمت، حفنات جمر .على الرابط:

post_930.html?m=1 narration-zanoubya.blogspot.com/2014/07/blog-

- بلال حسني: الكنبة الحمرا، على الرابط:

http://knbahmra.blogspot.com

- القصة الرقمية لأحمد خالد توفيق: قصة ربع مخيفة ، على الرابط:

http://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm

- الروايات الفيسبوكية لعبدالواحد استيتو::على بعد مليمتر واحد فقط(زهرليزا)، المتشرد، المحاربة ، على صفحته في موقع الفيسبوك (نشرت فيما بعد ورقيا):

https://www.facebook.com

وهنالك مواقع متخصّصة تعنى بالأدب الرقمي ،وقضاياه ونشره وتواكبه وبخاصة على الساحة العربية نذكر منها:

- موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب:http://www.arab-ewriters.com
- موقع اتحاد كتاب الأنترنت المغاربة: https://ueimag.blogspot.com
- موقع ميدل إيست أون لاين: http://www.middle-east-online.com
- موقع الدكتور محمد اسليم:http://www.aslim.ma/site
- موقع الدكتور محمد السناجلة:http://sanajleh-shades.com
- موقع الدكتور محمد اشويكة:https://www.chouika.com
- موقع الدكتورة لبيبة خمار:http://labiba-khemmar.narration.over-blog.com

وعلى هذا فإنّ الكتابة الأدبية الرقمية العربية وهذه الإبداعات، دليل واضح على التأثر العربي بالعولمة وبالتصورات الغربية النقدية والأدبية، "ولكنه تأثر لم تفقد معه

الكتابة العربية خصوصيتها وهويتها، بل أكّدت بصورة منقطعة النظير على قدرة الأدب العربي على احتواء العناصر التكنولوجية... وترسم صورة دقيقة عن الوعي المفاهيمي العالي لأطراف العملية الإبداعية العربية"[(1)] وسنحاول التطبيق في دراستنا على قدر من هذه النصوص الرقمية العربية.

V- خصائص الأدب الرقمي بين الدلالات الصورية والدلالات التأويلية:

حتى مع تغيّر البناء والوسيط بقي الأدب محافظا على أساسه"فإن كان هذا الوسيط مؤشرا على التميّز في تقنية التقديم، فإنّ هناك مطلبا جوهريا وملحّا ينبغي التركيز عليه في النص:إنّه أدبية النص، لأنّ الوسيط وإن تعدّدت أشكاله فإنّه خاصية تقنية لا أدبية في الأدب الرقمي"[(2)] فالأدبية شرط أساسي لكل أدب مهما كان حامله.فيرى سيرج بوشاردون أنه "إذا اعتبرنا الأدب الاستعمال الجمالي للغة المكتوبة، فإنّ النص الأدبي التفاعلي يجب أن يحوي على مكوّن نصي يلغي النصوص التفاعلي المبنية على الصورة فقط"[(3)] ما كان للأدب الرقمي الالكتروني أن يؤسس كيانه المنفصل عن نظيره الورقي، لولا تلك الصفات المائزة التي جعلته ينأى بنفسه عن التناول التقليدي للأدب؛ إن على مستوى الوسيط أو البنية أو الخطاب، وسنجملها في الخصائص التالية:

1- التفاعل:

صفة التفاعل هي السمة الأبرز للأدب الرقمي، كونه واسع الانتشار ويعتمد على الوسائط المتعددة التي تستدعي التدخل والفاعلية في القراءة "فالتفاعلية هي ما تقوم على المشاركة الفاعلة للمتلقي مع الروابط، والعقد الالكترونية الحاضنة لنموذج برامجي أودع

---

(1)- حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة:وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 13، ديسمبر 2017، ص69.

(2)- فيصل أبو الطفيل، هوية الأدب الرقمي دراسة في تداخل النص الأدبي بالوسيط التكنولوجي، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع 337، فيفري 2017، ص12.

(3)- Serge Bouchardon, Le récit littéraire interactif, these pour obtention du grade de docteur, université de technologie de compiegne، France 2005,p32.

فيه المبدع عصارة جهده الأدبي والفني"[1] ولأن هذه الروابط والعقد تختلف استعمالاتها من نص إلى آخر لذا"في الأدب الرقمي تتعدد صور التفاعل، بسبب تعدّد الصور التي يقدم بها النص الأدبي نفسه إلى المتلقي/ المستخدم"[2] فالتفاعل الأول يظهر حين تختلف صور تمظهر النص "وبهذا فإن التفاعلية متعددة بتعدد البرامج التي يفرزها وسيط الحاسوب، فضلا عن التعددية الناتجة عن تعدد الذوات المنتجة، وإذا أضفنا إلى ذلك التعدد تعدد المشاركين على مستوى التلقي الإيجابي الذي ينشد إعادة الإنتاج وتقديمه ثانية إلى الفكر البشري"[3] فنلحظ أن صفة التفاعلية مرتبطة أكثر بمتلقي النص الرقمي، وتجاوبه مع النصوص الالكترونية التي أصبحت متاحة له دون عناء.

فضل التكنولوجيا الحديثة على الأدب والأديب الرقمي، ومتلقي النص الرقمي لا ينكره جاحد.فباختلاف الصورة التي وُضع عليها الأدب في الشاشات بقي التجاوب قائما "حيث أثّرت فكرة المدوّنات في تحقيق فاعلية التواصل الأدبي بين المبدعين والجمهور، فلم يعد الأدباء ينتظرون شهورا وربما أعواما لطباعة أعمالهم الأدبية ورقيا"[4] فالوسيط الالكتروني أسهم في توطيد العلاقة بين مؤلف النص الأدبي وبين المتلقي، من خلال السرعة في التواصل والتجاوب، وتوفر عنصر الجدة في طرح القضايا ومعالجتها آنيا."وقد أكّدت المنتديات الثقافية عبر الشبكة العنكبوتية دورها البارز في إثراء الحركة الإبداعية والكشف عن أجناس أدبية جديدة من خلال التواصل بين الأجيال المختلفة ودون تردّد من المبدعين لسعة النشر وإمكانية مواجهة السرقات الأدبية وغياب النقد الفاعل، والذي قد تحكمه المجاملات والمصالح الشخصية، وتلافي السلبيات في الندوات الحيّة"[5]. وهذه الميزات التي منحتها المواقع الالكترونية ذات التوجّه الأدبي، من سرعة وانتشار

---

(1)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص71.

(2)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 53.

(3)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص71.

(4)- شوكت نبيل المصري، الثورة الرقمية ومستقبل النص الشعري، مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع 11، سبتمبر 2012، ص108.

(5)- محمد الشحات محمد، ظواهر أدبية على الشبكة العنكبوتية، دار النسر الأدبية، مصر، ط1، 2008، ص160.

وحرية في التعبير -إن على مستوى الأديب أو المتلقي-. كل هذا جعل الميل أسرع نحو النشر الالكتروني، لتسريع التفاعل بين الناشر والقارئ.

إنّ النصوص الرقمية تستدعي من المتلقي التفاعل معها وأن يتجاوز دوره التقليدي في الاستقبال والقراءة "فالتفاعلية لا تحصل لمجرد تجاوب القارئ مع مسارات قرائية معيّنة، ولكن من خلال المسارات والتجاوبات مع متطلبات الحاسوب، يمكنه أن يحدث تغيّرات نصية، كما يمكنه تعديل سيرورة النصوص ومحتواها"(1) فالمتلقي يعيد إنتاج النص وتشكيله. فالحرية التي منحتها له النصوص الرقمية أعطته "فرصة الإحساس بأنّه مالك لكل ما يقدم على الشبكة، فالأدب الرقمي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، وهذا مترتب على جعله جميع المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه. ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي"(2) فيكون بذلك المتلقي مساهما في إنتاج النصوص وتغييرها وتعديلها.

وحين التركيز على المتلقي هذا لا يعني انتفاء صفة التفاعلية عن مؤلف ومبدع النص الرقمي. فالتفاعل يمدّ النص بالحركية الدائمة، لذا فهو يستدعي التمكن من أبجديات الرقمنة ومسايرة التكنولوجيا، وتكون على جميع الأصعدة بدءا بالمؤلف، ووصولا إلى المتلقي. فعلى صعيد المؤلف "تتطلب التفاعلية من المبدع كفايات جوهرية، منها:(3)

- **الوعي التكنولوجي**: الذي ينصب على مسؤوليته تجاه الإنسانية: قيمتها، وتوجيهها في طريق الحق والخير والجمال.. والفرص التي أتاحها للآخرين حتى يتفاعلوا مع ما أنتجه.

- **القدرة التكنولوجية**: التي تنصب على إدراك ما يحتاج إليه العمل، والتطبيق الأمثل لتلك الحاجة، فلا يستخدم العناصر التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يتأثر المعنى، أو الألوان الموحية بالجو النفسي للنص، أو الحركة التي تشتت الذهن.

---

(1)- عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط-سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية-، عالم الكتاب الحديث/ إربد، الأردن، ط1، 2014، ص63.

(2)- فاطمة البريكي، في الأدب التفاعلي، ص51.

(3)- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة، ص29. 35

- **التعامل مع المصادر التكنولوجية**: التي تنصب على المعرفة بالإمكانيات المتاحة لتنفيذ ما يؤمن به من أفكار ورؤى، وبقدرة هذه المصادر على إيصال ذلك بما يتوافق والبرامج التقنية السائدة في مجتمعه أولا. وهنا، على المبدع أن يوازن بين تقنية متقدمة وتقنية متاحة في حواسيب أفراد مجتمعه"

فتفاعل الأديب يكون مع النص وكذا مع متلقي هذا النص. ولذا عليه أن يراعي ما يتطلبه نصه وكذا ما يتطلبه متلقيه: سواء على مستوى المعرفة أو التحكم التكنولوجي، أو على المستوى الإنساني. خاصة وأن البعد الذي كان بين المبدع والمتلقين قد زال نتيجة ما أتاحته التكنولوجيا من "فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النص التفاعلي، إذ بإمكانهم أن يتناقشوا حول النص، وحول التطورات التي حدثت في قراءة كل منهم"[(1)]. وهذه الحوارات والمناقشات بين المتلقي والمبدع أو بين المتلقين فيما بينهم خير دليل على تفاعلية النصوص الرقمية.

2- الافتراضية:

من سمات الأدب الرقمي الافتراضية، وهي مفهوم مستمد من حقل البصريات. ويستخدم "الافتراضي كمقابل للواقعي، وهو في العرف العام: الموجود الذي لا واقع مادي له"[(2)]. فالافتراضية تنأى عن الوجود المحسوس وتقترب من الخيال واللامادية. وفي هذا الصدد يطرح جووست سمايرز تساؤلا عن ما مدى صحة نعت وسائط الاتصال الحديثة بصفة الافتراضية "بينما نعرف أنها مكونة من أقمار صناعية وكابلات وأقراص وأجهزة كمبيوتر يتم برمجتها أو التحكم فيها ماديا"[(3)]. فلا شيء افتراضي في هيكلها العام. وهذه الوسائط المستخدمة في النص الرقمي تعتمد على المادية في بنيتها وفي برمجتها. وجواب هذا التساؤل هو أن: "الطبيعة المعلوماتية لدعائمية الوسيط المترابط تسهم في التأسيس لظاهرة افتراضية المحتوى، فالمعلوم أن الدعامة الرقمية لا تتعامل مع نصوص قابلة

---

(1)- فاطمة البريكي، في الأدب التفاعلي، ص52.

(2)- فهيم شيباني، سيميائيات النص المترابط، ص67.

(3)- جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ص109.

للقراءة، وإنما مع سلسلة من الشيفرات المعلوماتية التي يترجمها الحاسوب إلى علامات ألفبائية لصالح القارئ عبر وساطة الجهاز الاستظهاري (الشاشة)" [1] فالافتراضية ليست سمة للوسيط وإنما هي سمة للمحتوى والوحدات القرائية التي تكون غير مادية على عكس النص الورقي "ذلك أن النص الذي نراه على شاشة الحاسوب له طابع خيالي، وهو مخزن في الذاكرة الصلبة للحاسوب بعلامات رقمية تدعى Digit Gram، تشكل هذه العلامات نصا متخفيا ترتبط بعلاقات مباشرة مع العلامات المرسومة على السطح الظاهر"[2] فهي تكسبها صفة الإحالية من المادي الملموس إلى الافتراضي.

وغير بعيد عن الوسائط والشبكة العنكبوتية. أطلقت صفة الافتراضية على العديد من جوانبها واستخداماتها. "نشأت تسمية "المجتمع الافتراضي" مع اقتراب الإنسان المعاصر من التكنولوجيا اقترابا مفرطا إلى الحد الذي بات فيه متعلقا بالخيال أكثر مما يتعلق بالحقيقة أو الواقع"[3] وكذا التعالق الحاصل بين أفراد هذه الشبكة على اختلاف أعراقهم وأعمارهم وأجناسهم. فالمجتمع الافتراضي "يتألف من أفراد قد يصلون إلى آلاف، والقاسم المشترك بينهم اهتمامات معينة أو أهداف مشتركة، بصرف النظر عن الروابط المألوفة: القومية والدين والجغرافيا، ويجري التواصل بينهم عبر الكتابة والصورة والفيديو"[4] فنجد الافتراضية تضمن للعولمة صفة اللامحدودية وإلغاء الفروقات بين الشعوب والتركيز على جانب العلم والمعرفة بعيدا عن أي اعتبارات جنسية أو عرقية.

والافتراضية هو خروج من الحقيقة ودخول إلى عالم الخيال. "ومن الواضح أن مجتمعا افتراضيا ينشأ بعيدا عن الزمان والمكان.. إن الواقع الافتراضي يتحقق زمانا

---

[1]- فهيم شيباني، سيميائيات النص المترابط، ص67.

[2]- محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، مارس 2015، ص59-60.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة، ص59.

[4]- المرجع نفسه، ص60.

ومكانا عندما يختفي الحاسب وتصبح أنت الشخصية التي فيه"[1]. وعلى الرغم من أن الافتراضية منافية للواقع، إلا أننا نجد ربطا بينهما وذلك من خلال مصطلح "الواقع الافتراضي "réalité virtuelle. ويعرفه سعيد يقطين بأنه: " توظيف واجهة التشغيل في الحاسوب باستعمال الخصائص التي يقدّمها لنا عالم الواقع، لكن باعتماد مميزات العالم الرقمي"[2]. فتظهر محاولة الربط بين العالمين فكما" يتميز التفاعل في المجتمع الواقعي الحقيقي، بعدد من الصفات إلى جانب الاتصال بالمواجهة، مثل: الرموز غير اللغوية، التعابير عن المشاعر مثل: الضحك، القلق، الاضطراب، وتعابير الوجه إلى جانب لغة الجسد وغيرها، نجد مثلها في المجتمع الافتراضي، قد تحولت إلى مجموعة من الرموز التي يطلق عليها إيموتيكونات Emoticons، يعتمد عليها المتفاعلون لتوصيل طبيعة مشاعرهم للطرف الآخر المتفاعَل معهم بفعل التكنولوجيا"[3]، فلحدوث التفاعل بين أطراف التواصل في العوالم الافتراضية يتم اللجوء إلى كل وسيلة توصل إلى الفهم وتقترب من الواقع.وتشكّل الإيموتيكونات (الابتسامات وتعابير الوجه المختلفة) خطابا يمتاز بالاختصار والاعتماد على الصورة في التعبير عن الانفعالات والمشاعر الواقعية، بكل سرعة وأقل جهد، فما على المستخدم إلا الاختيار من قائمة طويلة ما ينقل مشاعره ويعبّر عنها(كما هو موضّح في الصورة المرفقة).

---

(1)- آسا بريغز، بيتر بورك، التاريخ الاجتماعي للوسائط-من غتنبرغ إلى الانترنت-، تر مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، ماي 2005، ص412.

(2)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص265-266.

(3)- Jim Banister, word of mous, The new age of networked media, Agate, Chicago, 2004, P 53.



فالواقع الافتراضي هو دمج بين الواقع والخيال "وقد حاول أن يعبّر عن هذا الاتصال والانفصال معا، في الغرب: مايكل هايم micheal hiem في كتابه "فلسفة الواقع الافتراضي"1998. وفي الشرق: محمد سناجلة في كتابه "رواية الواقعية الافتراضية "2004. للدلالة على ما ينشر من أعمال إبداعية تستخدم فيها الروابط التشعبية للولوج إلى النصوص والروابط المتعددة"(1) فالمواضيع واقعية والوسائط افتراضية لذا دمجت الواقعية الافتراضية بين المتناقضين.

3- الترابط/ التعالق/ التشعب/ اللاخطيّة:

على اختلاف التسميات فهذه الخاصية توحي بطبيعة العلاقات بين عناصر العمل الأدبي الرقمي. وتوحي بنقيض الخطية التي ميزت الأدب في مراحله السابقة. فقد "قضى التشعب على خطية السرد النصي؛ حيث يمكن من خلاله الربط بين أيّ موضع وآخر داخل النص أو الوثيقة"(2). فعناصر النص الأدبي لم تعد ترتيبية تستلزم مسارا واحدا ينتهجه جميع متلقي هذا النص وإنما أصبحت وحدات النص تترابط بشكل شبكي متشعّب. فيعرف فيليب بوتز التشعب بقوله" هو مجموعة عقد مرتبطة ببعضها البعض بروابط

(1)- إبراهيم ملحم، المجتمعات الافتراضية-التكنولوجيا ورقمنة الإنسان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017،، ص13.

(2)- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص101.

تسمح للمستعمل التصفح والانتقال بسهولة داخل العقد، والتشعب السردي يكون بتضاعف هذه الروابط والعقد".[1]

فيجعل الدكتور سعيد يقطين صفة اللاخطية أهم خصائص النص الرقمي حين تعريفه للنص المترابط فيقول: "النص المترابط نص يتحقق من خلال الحاسوب وأهمّ مميّزاته أنّه غير خطي، لأنّه يتكوّن من العقد والشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية، ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط، التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة"[2]. ترتبط صفة اللاخطية ببنية النص، وهي تعزى إلى شبكية الوحدات وانتظامها بين عقد وروابط "ويعتقد البعض أن المستندات المترابطة تسمح بإجراء قراءات غير خطية لمحتوياتها، في مقابل الكتاب الذي تكون قراءته خطية، هذا الاعتقاد ينبع عن مغالطة في عدم التمييز بين البنية الداخلية للدعامة، والقراءة نفسها: ذلك أن انتظام المحتوى قد يكون شبكيا، غير أن القراءة لا تكون سوى خطيّة"[3]. فتميز النص الرقمي باللاخطية يعني الانتقال بين الروابط المختلفة، وعدم وجود المسار الموحد الذي يضبط النص والذي يفرض على المتلقين عدم الحيد عنه حتى يحصل الفهم.

4- اللاتحديد:

إذا كان النص الورقي واضح المعالم؛ يبتدئ ببداية معلومة ومحددة، ويختم حينما يريد مبدع النص الأدبي ذلك. لكن هذا لم يعد ساريا في النص الرقمي لأنه غير محدّد البدايات ولا النهايات"إذ يمكن للقارئ أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أوّلا، كما أن النهايات غير

---

[1]- Philippe Bootz ,La littérature déplacée,formules revue des littérature à contraintes, association Noésis, France,Juin 2006,p22.

[2]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص264-265.

[3]- فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص65.

موحدة في معظم النصوص"[1]. فالنص الرقمي غير محكوم بخاتمة معينة، فيستطيع القارئ أن ينهي نصّه متى شاء. وتكون نهاية قراءته هي نهاية النص."ومن المؤكّد أن يُحدث اختلاف مداخل النفاذ اختلافا في فهم النص ولو بنحو قليل، لكنه بالمحصّلة يعدّ اختلافا، ومنشأ هذا الاختلاف حضور مبدأ المشاركة في اختيارات المتلقي"[2] فمبدأ الاختيار ولّد معه مبدأ المشاركة.

ويظهر نوع آخر من اللاتحديد في الختام إذ"يمكن أن ينشئ المبدع –أيا كان نوع إبداعه-نصا ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون"[3]، ففي هذه الحالة النص محدّد البداية لكنه غير محدّد النهاية، فنهايته مرتبطة بتكملة القارئ لهذا النص. وبما أنّ الجمهور القارئ متعدد فستتعدّد معه النهايات؛ بتعدد القراء.

وتتجلى صفة اللاتحديد أيضا في المسار-كما سبق ورأينا في صفة التشعب- "فالنص المتشعب مزود بوصلات تسعف في تنشيط عملية القراءة، والانتقال إلى الشذرات النصية المختلفة، التي يمكن الوصول إليها من خلال النقر على الفأرة، توالي عمليات الانتقال بين النصوص من شأنها أن تحوّل القراءة إلى متاهة، تجعل من المتعذر على القارئ ضبط المسار بين نقطة الانتقال ونقطة النهاية، فهو يشعر بأنه فقد الاتجاه ولا يعرف أين هو"[4]. فتأخذ بذلك المسارات أشكالا متعددة تكون في أغلبها متاهية ودائرية. ويصعب على القارئ في الكثير من الأحيان تذكر المسار الذي سلكه والروابط التي نقر عليها.

[1]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص51.

[2]- مشتاق عباس معن، ما لا يؤديه الحرف -نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص35.

[3]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص50.

[4]- محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص54.

5- الدينامية وعدم الثبات:

أثّرت الوسائط المتعددة -التي يعتمد عليها النص الرقمي- على حركية النص وعدم ثباته "العمل التفاعلي يختلف عن النص الورقي في كونه قابلا للتعديل والتطوير وفقا لتطور البرامج التقنية التي يستخدمها، ووفقا للنقد الموجه إليها. أما النص المكتوب، فغالبا ما يحظى بشيء من الثبات في اللون والخط والظل"[(1)]. فما أتاحته التكنولوجيا للنص الرقمي جعلته يتميّز بالحركية "فإمكانية ربطه بتقنية الوسائط المتعدّدة Multimédia أي ملفات الصوت والصورة والأفلام المتحركة... فإن هذه التقنية الجديدة تفتح أبوابا غير مطروقة من قبل في العلاقة بين الكاتب والمستفيد، وهي علاقة مباشرة ومتجدّدة، توفّر المعلومات والبيانات والصور والكلمات والأشكال والمجسّمات المتحركة والنماذج"[(2)].

فسهّلت بذلك على القارئ مهمّته" فعندما يكون غير قادر على قراءة قصيدة يمكنه الاستماع لأداء مقطوعة قصيرة عن طريق النقر على زر للربط بهذه القصيدة، بالإضافة إلى إمكانية تضمين الصور المتحركة لعرض تطوّر ما أو لقطات فيديو قصيرة لتوضيح نقطة ما، هذا ويمكن أن تكون الجداول متحركة لإظهار النتائج"[(3)] فالروابط المتعدّدة غيّرت في شكل النص بما يخدمه، ويسهّل على القارئ الدخول في فسيفسائيته، كما ساهمت في ظهور أشكال جديدة كقصيدة الفيديو.

إنّ حركية الوسائط تستدعي حركية النص، وحتى الحركة في الصورة الواحدة ونضرب مثالا على ذلك الواجهات المتحركة لأعمال الكاتب الرقمي محمد السناجلة حيث حركية الصور كحركة الأرقام في "شات"وحركة الثلج والذئب في "صقيع":

---

(1)- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة، ص29.

(2)- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء-مدخل إلى الأدب التفاعلي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، دت،، ص152.

(3)- أحمد فايز أحمد سيّد، الكتاب الإلكتروني إنتاجه ونشره، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، دط، 2010، ص103.





وحتى انتقال القارئ من رابط إلى رابط يعتبر دينامية وعدم ثبات. فنظرا "لتمحور تقنية النص المترابط حول المستعمل، لتتيح له خيار ممارسة بعض التطبيقات الخاصة في القراءة وإدارة المعطيات، من خلال المسار الذي يسلكه داخل شبكة المعلومات. ويتجلى المظهر الدينامي عبر دينامية السيرورة داخل النص المترابط من جهة، ودينامية تأويل محتويات النصوص المترابطة من جهة أخرى"[1]. فتجوال القارئ بين الروابط والنقر

---

[1]- فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص68.

عليها يعتبر دينامية، إذ تساهم في فعل القراءة وإنتاج النصوص بمنح الإشارات للقارئ وعليه أن يختار من الإشارات ما يخدمه ليبني نصّه الخاص الذي ارتضاه لنفسه.

ويضطلع بالحركية عناصر من النص دون غيرها، فليست كل وحدات النص الرقمي تمتاز بالحركية "يمكن أن نفترض أن كل علامة دينامية تفسح المجال لتنشيط قراءة خاصة، يمكن أن يؤدي أحيانا إلى شيء يشبه تصميما للقراءة يتمتع بدرجة عالية من الاستقلال وبين نوع من الانسجام بين العلامة وما تحيل إليه"[1]. فتستدعي هذه العلامات تدخلا من المتلقي لتفعيلها.

6- البعد اللعبي:

عند الإبحار في النص الرقمي. تتجلى التكنولوجيا فتشدّ انتباه القارئ ويفتتن بها. فيسيطر البعد اللعبي "فالقارئ لا يهتم بالمعنى قدر اهتمامه بالشكل، بترابط الأخبار وبالإمكانيات البصرية والصوتية، وبالبعد التكنولوجي للواسطة، مجربا ولوج النص من هذه الوحدة أو تلك مزعزعا النظام الذي تعرض فيه"[2].فالمتعة يجدها المتصفح للنص الرقمي حين ينتقل بين الروابط وحينما يجد مكونات غير لغوية يسيطر فيها الجانب البصري، خاصة الحركة والفيديو والصور.فتشد انتباهه ويسعى إلى الانتقال في النص وبين الروابط لأجل الاستكشاف وتحقيق المتعة. ولهذا نجد الكاتب الرقمي محمد السناجلة في روايته"ظلال العاشق" يخصص أيقونة للمتلقي حتى يتفاعل مع روايته، ونعت هذا التفاعل باللعب (أكتب روايتك (لعبتك)" فالقارئ لاعب، والرواية لعبة.

(1)- لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، ص39.

(2)- المرجع نفسه، ص39.



إنّ التركيز على قالب النص الرقمي وخصائصه التقنية، يجعل القارئ ينشغل باللعب وينأى عن المتن. فيسيطر الشكل الخارجي ويُهمَل المحتوى، حتى من قبل المتخصصين؛ إذ حتى القراءة المتخصّصة "قلّما تهتم بالنص في ذاته من أجل تحليله نصيا أو خطابيا وإنشاء قراءة معمّقة قدر اهتمامها بالواسطة وما تقدّمه من إمكانات"[1]. ففي قراءاتهم يهتمون بالوسيط أكثر من اهتمامهم بالخطاب.

7- التقطيع:

إن خاصية اللاخطية وكذا اللاتحديد التي ذكرناهما سابقا، والحرية التي يمنحها النص الرقمي في الانتقال، وعدم ضبط البدء والختام راجع إلى الاستقلالية التامة لوحدات النص. فيغدو بذلك الجزء كلا قائما بذاته. واصطلحت عليه الدكتورة لبيبة خمار بـ"التقطيع" فتقول: "عوّض التتابع بالتقطيع الذي يسهّل عملية اقتطاع النصوص السردية أو غيرها من الكل الذي يحتويها وقراءتها منعزلة دون أن يؤثر ذلك على وحدة البناء أو المعنى الخاصة بهذه النصوص"[2] فالتقطيع هو إمكانية فصل الجزء عن الكل، دون الإخلال بالنص أو تغيير الدلالة.

---

(1)- عمر زرفاوي، السبرنطيقا والنص المترابط قراءة في التحوّلات المعرفية، مجلة قراءات، مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، ع 2011، ص257.

(2)- لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، ص47.

VI- التجلي الرقمي للأجناس الأدبية:

لم تختلف الأجناس الأدبية الرقمية عن نظيرتها الورقية، فكل الأجناس الرقمية استطاعت أن تجد لنفسها حيّزا في الفضاء الشبكي، وترتحل من الورق إلى شاشات الحواسيب. باستثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة واستثمار الوسائط المتعددة في بنائها. وما هذا الترحال من الواقع المادي إلى الفضاء السبراني إلا إثبات لخاصية الواقعية الافتراضية. وسنحاول فيما يلي إبراز أهم الأجناس الأدبية الرقمية، وظهورها على الساحة الأدبية العربية خاصة، وكذا مميّزاتها من خلال المقارنة بينها وبين الأجناس الأدبية الورقية:

1- القصيدة الرقمية:

تعرّف الدكتورة فاطمة البريكي القصيدة التفاعلية بأنها"ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الالكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ومستفيدا من الوسائط الالكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي /المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء. وأن يتعامل معها الكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، وأن يكون عنصرا مشاركا فيها"[(1)]. فالقصيدة تمظهرت في شكلها الالكتروني في كتاب مائة مليار سونيتة Haundred Thousand Billion Sonnets، "ويرى أندراس كبانيوس أن للقصيدة التفاعلية إرهاصات –قبل أن تخضع في بنائها لمفهوم النص المترابط، الذي ينقلها من النظام الخطي إلى التشعب –تعود إلى كتاب رايموند كينو Raymond Queneau. الذي يضم أربعين سونيتة، استخدم فيها كلّها نظاما واحدا في القافية ولذلك فإن البيت الأول من أيّ منها يمكن أن يحل محله البيت الأول من أيّ سونيتة أخرى، والبيت الثاني من أيّمنها يمكن أن يحل محله البيت الثاني من أيّ سونيتة أخرى، وحتى يتحقّق هذا التبادل في صورة ملموسة، جاءت صفحات الكتاب وقد قطّعت إلى

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص77.

شرائح تمكّن القارئ من أن يقلب سطرا واحدا بدلا من أن يقلب صفحة كاملة"[1]. واعتبرت هذه القصائد رغم اعتمادها على الوسيط الورقي إرهاصا للقصائد التفاعلية الرقمية، كونها أعطت المتلقي سلطة البناء والإنتاج، كما امتلكت البعد اللعبي وخاصية التقطيع. فلم تبتعد القصيدة المعروضة على الوسيط الرقمي عن هذا كثيرا، ف"يقدّم الشعر الرقمي للإبداع الأدبي حقلا نصيا جديدا ممتدا، ينقل الكتابة إلى ما وراء الكلمات، باتجاه العلاقات بين الإشارات، وأنظمة الإشارات، واتحادها واختراقها وتفاعلها مع بعض"[2]. هذا التفاعل بين الإشارات والعلامات في الواقع الافتراضي الذي تتموقع ضمنه القصيدة التفاعلية، ينشطه متلقي هذا الجنس الأدبي. وهذه التفاعلية غير محددة سلفا وغير محكومة بشروط وإنما "تعتمد درجة تفاعلية القصيدة الرقمية على مقدار الحيّز الذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها إياه للتحرك في فضاء النص دون قيود أو إجبار بأي شيء أو توجيه له نحو معنى معين"[3].

يفرّق الدكتور رحمن غركان في كتابه"القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية"بين مكونات القصيدة التفاعلية ورقيا والقصيدة التفاعلية تكنولوجيا ويجعل مكونات الأولى هي: الكلمة، الإيقاع، الصورة، التركيب، البناء، الحركة/ النزوع الدرامي، التناص. في حين حصر مكونات القصيدة التفاعلية الرقمية فيما يلي: الكلمة، الصورة، الصوت، اللون، الحركة، الروابط التشعبية، فضاء الشاشة[4]. فالقصيدة الرقمية عضّدت الكلمة -باعتبارها المادة الخام للنص- بالوسائط التكنولوجية المتعدّدة.

وظهرت أول قصيدة تفاعلية إلى الوجود بهذه المكونات وبهذا المفهوم، على يد الشاعر الكندي "روبرت كاندل Robert Kendall وذلك سنة 1990. فاعتبر رائد القصيدة الرقمية في العالم. وبلور تجربته الشعرية ونضج إنتاجه الرقمي في قصيدة"حياة لاثنين"

(1)- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، 204-205. .

(2)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص100.

(3)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص75.

(4)- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، ص45-91.

سنة 2006. أما على الساحة العربية فقد تأخر ظهور القصيدة التفاعلية الرقمية إلى جوان 2007، إلى حين إصدار الشاعر العراقي الدكتور "مشتاق عبّاس معن"مجموعة شعرية بعنوان: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"

وتسوق الدكتورة فاطمة البريكي عدة خصائص للقصيدة التفاعلية في معرض مقارنتها بين القصيدة الورقية والقصيدة التفاعلية وهذه الخصائص هي[1]:

- تنوع جمهورها: فلم تعد القصيدة حكرا على قراء الشعر فقط بل تعدّتهم إلى المشتغلين في حقل الفنون البصرية، وكذا المتخصصين في مجال الإعلام والاتصال، وغيرهم.

- انفتاحها على كل الوسائل المتاحة: فتتضافر في عرضها كل الوسائل الصوتية والبصرية والحركية.

- تحرر لغتها من قيود الزمان والمكان والمادة: واكتسبت اللغة صفة التحرر من خلال الخاصية السابقة (الانفتاح) نظرا لتواجدها في الفضاء الشبكي.

2- الرواية الرقمية:

الرواية باعتبارها جنسا أدبيا "وإذا عُدّت ابنة الحداثة وعصر التنوير فإنّها بفضل مرونة شكلها العالية، فهي قادرة على الاستجابة والتعايش في ظل مفاهيم ومقولات وأفكار ما بعد الحداثة"[2] وهذه المرونة هي ما ساعد الرواية على مسايرة روح العصر الذي تكتب فيه إن على مستوى الموضوع أو الفكر أو الوسيط، هذه الخاصية التي خوّلتها لأن تجدّد آلياتها وإجراءاتها وشكلها في عصر التكنولوجيا، فظهر النوع الجديد من الرواية وهو الرواية الرقمية. وهي جنس أدبي"ونمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص، سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حيّة أو موسيقية، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوما توضيحية أم جداول، أم غير ذلك. باستخدام

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص86-87.

(2)- سعد محمد رحيم، سحر السرد-دراسات في الفنون السردية-، دار نينوى، سوريا، دط، 2014، ص50.

وصلات تكون دائما باللون الأزرق"[1] فجمعت بين الكلمة والتقنية، وجعلت الكلمة جزءا من التقنية ومحيلا إليها.

ويحدّد الدكتور نادر سعيد الشيمي ست مراحل لإنتاج الرواية الرقمية وهي"كتابة نص القصة بتحديد الفكرة الرئيسية لها، ثم إعداد السيناريو سعيا لتصبح القصة أكثر إثارة للجمهور، وبعدها إعداد السيناريو المصور ويتم تحديد النص والوسائط المتعدّدة، وتليها مرحلة الحصول على مصادر للعرض والإنتاج كالانترنت وكاميرا التصوير... إلخ، لتأتي مرحلة الإنتاج باستخدام البرامج المناسبة لذلك. وآخر مرحلة هي مرحلة التشارك من خلال إتاحتها للجمهور على شبكة الانترنت أو شبكة داخلية"[2] فنلمس أن الرواية الرقمية تتشكّل من المحتوى والتكنولوجيا الداعمة لهذا المحتوى والوسيط الحامل لهذا النتاج.

فيتجلى هذا الجنس الأدبي الكترونيا "فخلف النص المعروض في الشاشة توجد مجموعة من العمليات الحسابية، والبرامج القابلة لإعادة تشكيل الوحدات النصية المعروضة على الشاشة، وأمام القارئ نص يتطلب أكثر من مجرد عبور علاماته ورموزه بصريا"[3]. وعلى هذا القارئ أن يعي أولا الفرق في التعامل بين النص الورقي وبين هذا النص القائم على مكونين أساسيين[4]:

- **البنيات والعقد**: وهذه البنيات نصية بالدرجة الأولى، لكن يمكن أن تأخذ أيضا بعدا صوريا أو صوتيا.

- **العلاقات/الروابط:** وهي علاقات بين البنيات، والتي تمكننا بالنقر عليها بالانتقال بين البنيات والعقد.

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص112.

(2)- نادر سعيد علي شيمي، أثر تغيّر نمط رواية القصة الرقمية القائمة على الويب على التحصيل وتنمية بعض مهارات التفكير الناقد والاتجاه نحوها، تكنولوجيا التعليم، الجمعية المصرية لتكنولوجيا التعليم، مصر، مج 19، ع3، جويلية 2009، ص4-5 بتصرف.

(3)- سيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية، كتاب التشكل والمعنى، ص330.

(4)- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص230.

والرواية التفاعلية "تجاوزت البنية السردية للرواية التقليدية بهيمنة البنية الدائرية للزمن، وتفكك الحبكة وتحوّل السرد من شكله الخطي إلى شكله التشعبي"[1] فتحررت الرواية الرقمية من حدود الزمان وثبات الشكل.

وقد أدرجت الدكتورة عبير سلامة تحت مظلة الرواية الرقمية عدة أطياف وهي[2]:

- **الرواية الرقمية الخطية**: وهي الرواية الورقية المنقولة إلى هيئة رقمية للقراءة على شاشة الحاسوب أو صفحات الأنترنت دون أو تحوي تشعبا.وضربت لذلك مثالا روايات الطاهر وطار، وتركي الحمد.

- **الرواية التشعبية**: وهي الروايات التي تعتمد على الوصلات التشعبية مهما كان نوعها ومثّلت لها بروايات محمد السناجلة، وقصة محمد اشويكة. وقسّمت الرواية التشعبية باعتبار ما تحيل إليه الروابط التشعبية إلى قسمين: رواية تشعبية نصية حين تحيل الروابط إلى نصوص. ورواية تشعبية متعددة الوسائط وذلك حين تتعدد الوصلات بين الكلمات والأصوات والصور ومقاطع الفيديو والجرافكس.وقسّمت هذا النوع الثاني من الرواية التشعبية إلى رواية مرئية، ورواية مسموعة وذلك باعتبار التركيز على حاستي الرؤية والسمع: فما اعتمد على الصور والرسومات ومقاطع الفيديو أدرج ضمن الرواية المرئية. وما اعتمد على الموسيقى والأصوات فهو رواية مسموعة.

- **الرواية التفاعلية:** وهي الرواية التي تقرأ بأسلوب خطي، ويشترك في إبداعها أكثر من مؤلف، وتمنح القراء اختيارات مختلفة للتوجه إلى النص وتشكيله عمليا؛ بالاشتباك معه سواء للتعليق أو الإضافة.ومثّلت لذلك بروايتي: "على قد لحافك" للمدونين المصريين سولو/ جيفارا/ بيانست. ورواية "الكنبة الحمرا" للسيناريست والمخرج المصري بلال حسني.

---

[1]- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، ص195-196.

[2]- عبير سلامة، أطياف الرواية الرقمية، على الرابط: middle-east-online. com: https//.

وقسمت الرواية التفاعلية تقسيما مشابها لتقسيم الرواية التشعبية فجعلتها:نصية ومتعدّدة الوسائط وافتراضية.

3- المسرحية الرقمية:

المسرح حاله حال الأجناس الأدبية التقليدية: مكون من قطبين: أولهما ممثل على الخشبة يؤدي فعله الإبداعي. وجمهور مشاهد لأحداث المسرحية. "وظل الركن الأول يتّخذ دائما الطابع الحركي، في حين يتخذ الركن الثاني الطابع السكوني... فاتسم سلوك الممثلين بالإيجابية، واتسم سلوك الجمهور المتفرج بالسلبية، والعلاقة بينهما شبه معدومة"[(1)]. لكن هذه الفجوة بين المبدع والجمهور ما لبثت أن تلاشت بفضل ما فرضته التكنولوجيا على الأدب، فالمسرحية من الأجناس الأدبية الكلاسيكية التي أوجدت لنفسها حيّزا جديدا في ظل التقنية. فقد خدمتها خدمة جليلة باستثمارها لمعطيات التكنولوجيا وإدماجها في العروض المسرحية.

فأطلق عليها مصطلح المسرحية التفاعلية Interactive Drama/ Hyperfiction. إذ أنّ الرقمية أخرجت المسرحية من مجالها الضيق على الخشبة وصالات العرض، إلى فضاء أرحب وأكسبت المتلقين صفة التفاعلية، ونفت عنهم السلبية والسكونية التي ارتبطت بهم منذ ظهور هذا الجنس.

تعرف الدكتورة فاطمة البريكي المسرحية التفاعلية "بأنها نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدّة كتاب، كما قد يدعى المتلقي/ المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج، الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"[(2)]. فتتجلى صفة التفاعلية بين المبدع والعمل المسرحي أولا وبين المتلقي والإبداع ثانيا. ويغدو هذا الإبداع مشتركا يسهم فيه الجميع بالإضافة إلى مميزات أخرى أتاحتها له

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص98.

(2)- المرجع نفسه، ص99.

الحواسيب كاللاخطية والافتراضية فهو لا يتجسد على أرض الواقع فالخشبة هُجرت لتستوطن المسرحية فضاء جديدا هو"الفضاء الافتراضي لشبكة الأنترنت، أو يكون على قرص مدمج أو كتاب إلكتروني، دون أن تلامس أجنحته فضاء الورق"[(1)].من خلال الاتّكاء على تقنية النص المتفرع المترابط الذي يعطي مساحة أكبر لقراءة العمل الأدبي، وكذا الحرية لمستخدم هذا النص، وقبل هذا تحرّر مبدعه في اختيار الشخصيات وأدوارها. فالمتلقي للمسرحية التفاعلية الرقمية تحرر بداية من قيود المكان، وهو الجلوس على كرسي في قاعة العرض فأصبح بإمكانه تلقي المسرح وهو في أي مكان يتوفر فيه حاسوب أو جهاز عرض، إضافة إلى الحرية الممنوحة له في التصرف في النصوص المسرحية "فوجود عقد نصيّة، وروابط تشعبية، خاصة بكل شخصية من شخصيات المسرحية التفاعلية، أو بكل حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي/ المستخدم على تتبّع خط سير الشخصية التي جذبته أكثر من غيرها، أو الحدث الذي شدّ انتباهه أكثر من غيره، دون أن يجد نفسه مضطرا لمعرفة ما حدث لبقية الشخصيات، وما أسفرت عنه كل الأحداث، وكيف انحلت عقد النص، كي يصل إلى مبتغاه بخصوص الشخصية التي تهمه"[(2)] فالمسرحية الرقمية تسمح للمشاهد بتتبع الأحداث التي يريدها هو، وذلك فقط بالنقر على الروابط. فيرسم كل واحد مساره؛"فيقدّم شخصية واحدة وأعمالها يختارها المبدع، ويسجل انفعالاتها وعواطفها، ويجعلها تعبّر عن صوتها بشكل حقيقي، ما يتكفّل بالكتابة عنها فقط في العرض المسرحي الواحد"[(3)] فيمكن أن يقع الاختيار على شخصية مسرحية واحدة، ويتم تتبّع مسار الأحداث التي تكون مقترنة بها.

وفي هذا انتفاء للتراتبية والخطية، فالمتلقي "يستطيع القفز من مكان لآخر تابعا لشخصيته التي يريد، ومتعمقا فيها، ومضيفا إليها في بعض النصوص، من خلال التعليقات المباشرة، أو الرسائل البريدية التي يمكن أن يتركها للمبدع، أو لمجموعة

---

(1)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص76.

(2)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص100.

(3)- مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2017، ص137.

المبدعين، وبسوى ذلك من الرسائل التي تسمح له بالمشاركة في تطوير الشخصية أو بنائها"[1] فتظهر بهذا حركية وتفاعلية المشاهد، وكذا إيجابيته في تلقي النص الأدبي، فهو يدلي برأيه محاولا التغيير أو النقد وذلك بواسطة الاتصال المباشر مع مبدع العمل المسرحي، هذا الأخير الذي يمكن أن يكون متعدّدا أيضا كما سبق وذكرنا.

وتعد مسرحيات تشارلز ديمر Charles Deemer الرائدة في مجال المسرحية التفاعلية الرقمية؛ بدءا بمسرحية Chateau De Mourt التي جعل فيها ديمر الرقمنة والتكنولوجيا مكونا أساسيا من مكوناتها وذلك سنة 1985. هذا على الصعيد العالمي أما المسرح الرقمي العربي فإنه لم يساير نظيره الغربي وباتت المحاولات قليلة في هذا المجال عدا ما كان في مسرحية "مقهى بغداد" سنة 2006 التي كانت من إعداد الأستاذين: حازم كمال الدين، وبيتر فيرهايس Pieter Verhees بحيث اعتمدا في إعدادها على التقنية، وعرضت بالاعتماد على العالم الافتراضي، "ولا تظهر متكاملة إلا عبر البعد الافتراضي. مقهى بغداد متوزعة في البيوت البغدادية، والبابلية، والموصلية، والبلجيكية، ويجمع أشلاءها الأنترنت"[2]. إذ يتعذر عرضها على خشبة المسرح المحدودة بعاملي الزمان والمكان.

VII- التسلح التكنولوجي وأنساق النص الرقمي:

توصلنا -فيما سبق- إلى أن الاصطلاحات المتعدّدة للنص الرقمي جاءت وليدة التمظهرات المختلفة التي يكون عليها النص المعروض على شاشات الحواسب. وعلى هذا الأساس تم وضع أنساق مختلفة للنص الالكتروني، وكان هذا التقسيم وفق توجّين: تقييمي وتقني. وسنحاول التفصيل فيهما تبعا لما أورده منظرو الأدب الرقمي، وكذا استنباط مميّزاته بالموازاة بينه وبين النص الورقي:

---

(1)- المرجع السابق، ص100.

(2)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص80.

1- من حيث التقييم: والمقصود بالتقييم هنا ليس إصدار حكم على العمل الأدبي، وإنما تقييم فاعلية المتلقي وتفاعله مع هذا النص المقروء، وعليه أفرز هذا التقييم نسقين من النصوص: إيجابي وسلبي: [1]

1-1 النسق السلبي: وهو ذلك النص الذي يصممه الخبراء لتقديم مادة مضمونية محدّدة، ويكون مغلقا في وجه أية تعديلات على يد المتلقي. ولهذا سمي هذا النسق بالسلبي؛ لأن المتلقي لا يكون فاعلا في إنتاج النصوص أو التعليق عليها أو الحذف والزيادة. ويملك فقط حرية الانتقال بين جزئيات هذا النص وروابطه المتاحة. فيحافظ بذلك هذا النص على كينونته الأولى دون تغيير أو تحوير أو تعديل. والملاحظ هو عدم الاختلاف بينه وبين نظيره الورقي عدا وسيط العرض الذي أصبح الكترونيا، وسهولة العرض والوصول إلى أكبر قدر من المتلقين وبأقل كلفة. فيكتسب هذا النص قاعدة جماهيرية أعظم ومن نماذج هذا النسق: الموسوعات، وصيغ pdf...

2-1 النسق الإيجابي: وهو الذي يتيح للمتلقين حريّة أكبر في التعامل مع النصوص من حيث الزيادة والحذف والتعديل.. لكن هذه الحرية تكون في حدود ما يسمح به المؤلف. ويتولّد عن هذا التفاعل جماعية التأليف لا فرديته، فكل من يحدث تغييرا في النص الأصلي يصبح مؤلفا له.

كما تظهر إيجابية هذا النسق في اعتماده الكلي على الرقمنة من صوت وصورة وروابط.. الخ بحيث لا يمكن قراءته بعيدا عن الشاشات والمعلوماتية.. وسمّاه رينه كوسكيما Raine Koskimma في كتابه "من النص إلى النص المرتبط وما وراءه" بالنصوص الرقمية المركبة "وفي هذه الحالة لا يمكن طباعة هذه النصوص على الورق دون أن تفقد الكثير من خصائصها ومميزاتها"[2] فما تتيحه الروابط المتعددة يعسر على الورق استيعابه لهذا كانت مركبة ومعقدة.

---

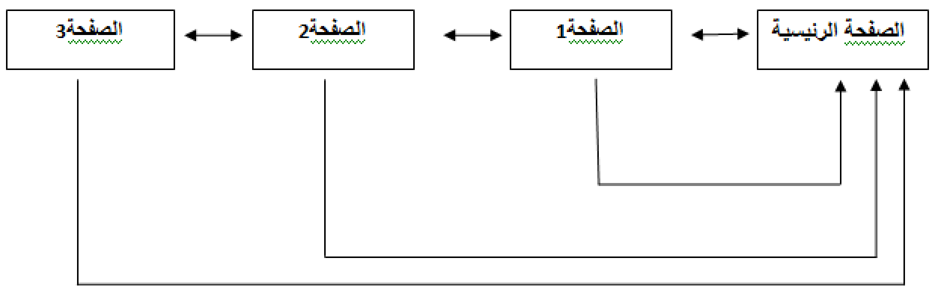
(1)- ينظر: حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، ص90. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص22-25. عادل نذير، عصر الوسيط، ص62.

(2)- نقلا عن: إيمان يونس، أدوات الكتابة وماهية الإبداع من النقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعددة، مجلة الحصاد، العدد1، 2011، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب، فلسطين، ص47.

2- من حيث البرمجة/ التقنية:

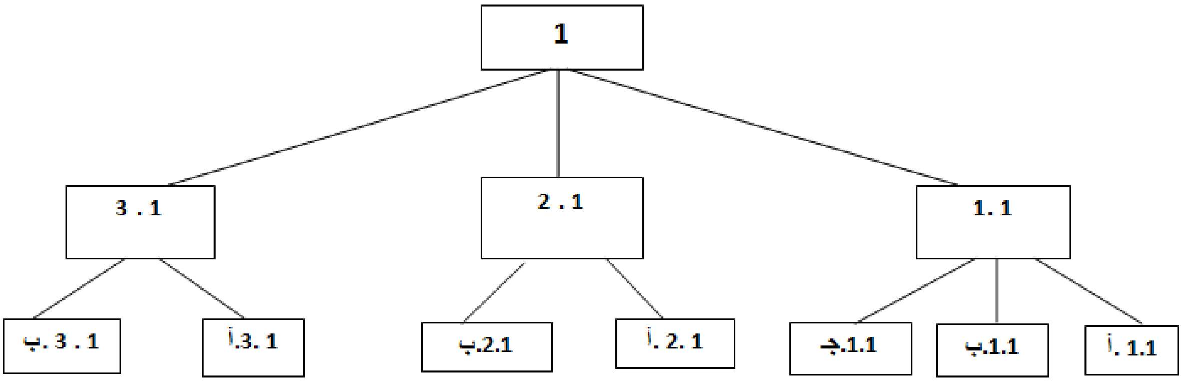
بما أن الأدب الرقمي يستخدم التقنية وأنظمة البرمجة، وبما أن هذه الأنظمة التقنية ليست قالبا ثابتا، فهي متغيّرة ومطواعة في يد مستخدمها نظرا لاعتمادها على نظام الروابط؛ لهذا اختلفت أنساقها وأنماط تجليها باختلاف تسلسل الروابط المشكلة لهذه النصوص ومعماريتها ومن هذه الأنساق(1):

2-1 النسق التوريقي: وفيه يكون النص الأدبي وفق صفحات، وتكون مهمة المتلقي هو النقر بالفأرة للانتقال إلى الصفحة الموالية، أو الرجوع إلى الصفحة السابقة أو الصفحة الرئيسية. فنجد صفة التفاعلية منتفية عن هذا الصنف كون المتلقي سلبيا، لا تجاوز مهمته الضغط على روابط: التالي/السابق. كما هو حال قارئ كتاب ورقي يقوم بقلب صفحاته ذهابا وإيابا. ناهيك عن انعدام صفة اللاخطية المميّزة للأدب الرقمي التفاعلي. وفيما يلي مخطط توضيحي للنسق الورقي:

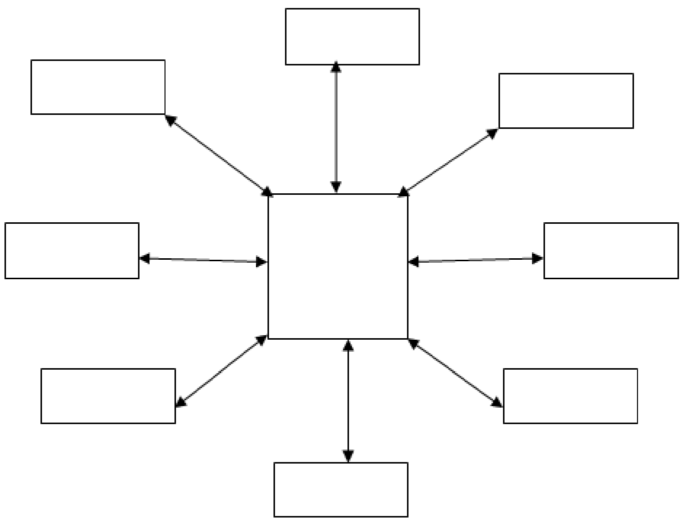


2-2 النسق الشجري: تقدّم النصوص في النص المترابط الشجري متراتبة؛ بدءا من الأصل ويخرج عنه فروع، وكل فرع من هذه الفروع تنضوي تحته فروع أخرى. فيتتبع القارئ المسار الذي رسمه له المؤلف، فينتقل من مستوى أعلى إلى آخر أدنى أو العكس: تنازليا أو تصاعديا. وفي هذا مشابهة لفهارس الكتب الذي تأخذ بعدا شجريا: بدءا بالمقدمة ثم المجلدات ثم الأبواب فالفصول... الخ. فيكفي النقر على أية جزئية للوصول إليها في المتن. والشكل الموالي تمثيل مقترح لهذا النوع:

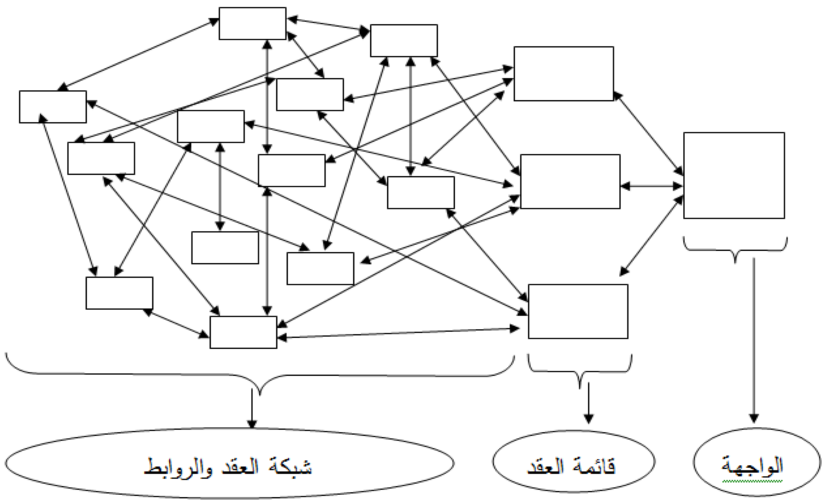
(1)- ينظر: سعيد يقطين: ص136-141. عادل نذير، عصر الوسيط: ص63-66. لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي: ص50-55.



3-2 النسق النجمي: وسمي بالنجمي لوجود عقدة أساسية تتمركز في دائرة محورية وهي البؤرة، يحيط بها مجموعة من العقد المترابطة معها باعتبارها عقدا ثانوية. فتكون العقدة الأساسية حاملة للمعلومة الرئيسية البانية للمحتوى، بينما العقد المترابطة معها تحمل معلومات ثانوية إضافية للمعلومة الرئيسية وتدعّمها. ويعود المتصفح بعد تشغيله لرابط هذه العقدة إلى البؤرة ويكون بذلك مساره واضحا ومحتما، أي حين ينتقل إلى عقدة ثانوية فلا بد أن تكون النقرة الثانية هي الرجوع إلى المركز لا محالة. ويخدم هذا النسق أكثر ما يخدم النصوص ذات الطابع المفاهيمي التعريفي؛ القائمة على تحديد دلالات الكلمات والمفاهيم. فيغدو المفهوم المراد تعريفه هو العقدة الرئيسية، وتحيط بها مجموعة من العقد كل منها يحمل تعريفا له. ونمثّل للنسق النجمي بالخطاطة التالية:



2-4 النسق التوليفي: وفيه تتجلى صفة اللاخطية في أحسن صورها إذ أن هذا النسق يمتاز ببنية معقدة من العقد، فلا يمكن تتبّع مسار هذا النص، ولكن يبقى عدد المسارات محدودا نظرا لكون عدد العقد محدودا. ومع هذا تظهر صفة التفاعلية فهو يمنح للقارئ فرصة اختيار المسار والانتقال بين الروابط، هذه الحرية التي لم تمنحها له الأنساق المذكورة سابقا. ويمكن التمثيل لنسق توليفي بالشكل الموالي:



2-5 النسق الجدولي: وفيه تكون الانطلاقة من جدول يحوي عقدا، وبالنقر عليها تحيل إلى روابط متعدّدة تتدرج تحت هذا العقدة، وقد استخدم نظام الجدول كمعلم للانطلاق والرجوع وتخليص القارئ من التيهان في متاهة شبكات العقد والروابط المتعدّدة. وسنحاول أن نضرب مثالا على ذلك بالجدول الذي وضعه القاص المغربي إسماعيل البويحياوي في قصيصاته الترابطية "حفنات جمر"[(1)]

[(1)] - إسماعيل البويحياوي، حفنات جمر، إخراج: لبيبة خمار، على الرابط:
http: //narration-zanoubya. blogspot. com/2014/07/blog-post_3318. html

سويعة	عصا الجنة	خياركم خياركم	ريح الورد	أبو لهب التونسي	يوم الفتح اللهبي
حبل النار	صلاة النار	بستاني الخليفة	غمزة	فبراير سبعيني	فبراير ثمانيني
عشق	أفق	ورد فبراير	تشكيل	وطن الطز	حب
الطبل	بالأبيض والأسود	لحفيظ الله	درس نموذجي	قصاصة	فلاشات
أنا وأنا	صلاة المغرب	عبهل	ساحر	كرامة	أبوسرير المصري

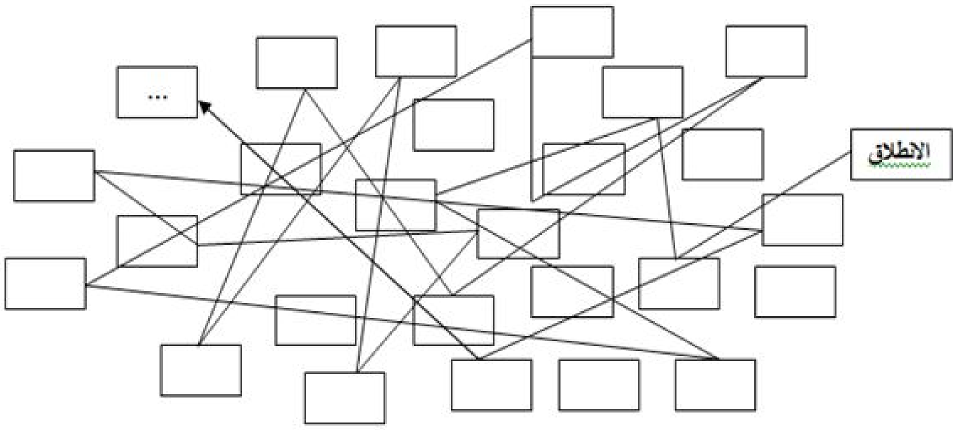
ونجده أيضا في أعمال الكاتب المغربي محمد اشويكة[1]:

	ظلام	وميض	إبزيم	بطيخة	زيطي	شَمٌّ
طفولة	قارورة	ضوء	رعد	إلكترا	أيام	صوت
أقران	ديدان	مُرَبّى	عمال	مصفاة	رحمة	صقور
خلاص	ذكريات	عودة	بعد	وقت	حكاية	تَكْوَازْ
رمضان	صوت	زيادة	استعراض	سماء	موريس	تَمَاس
سقوط	ماء	إسطبل	زواج	دفء	فَرّاكة	Dose
سوق	وصفة	ابتلاع	قالب	بيبي	رغبات	نفس
موت	زيغ	حياة	شبه	سندويتش	حانة	3/4
شيمة	مال	حشمة	سوريالية	تسلية	شعر	قاع
وداع	طريق	ممكن	ظلام			

6-2 النسق الترابطي/ الشبكي: ويعتبر النسق الأكثر دلالة على خصائص النص الرقمي من تفاعلية، وترابط، وتشعب، اللاخطية... الخ. إذ أنّه يسمح للمتلقي بالابحار والتجول بين العقد والروابط الكثيرة المتاحة له دون قيود. كما تسمح له بالتميّز والتفرد بالمسار وفق ما يتوافق ورغبته وتوجّهه. فتغدو المسارات لانهائية. ولعلّ هذا هو الفارق بين هذا النسق والنسق التوليفي الذي يمكن حساب عدد المسارات المتاحة فيه. فالنسق الترابطي يحيل إلى شبكة علاقات متداخلة ومتشابكة، ويزداد تعقيد هذه الشبكة كلما تواصل المسير.

[1]- محمد اشويكة، محطات، على الرابط: https://www.chouika.com/P1.htm

فكل عقدة تحيل بالضرورة إلى عقدة أخرى وهكذا دواليك؛ فيتجسّد بذلك البعد الافتراضي اللامادي واللامحدود. ومن خلال المخطط التالي سنحاول افتراض جزء من مسار وتحديد الترابط والتشابك:



وعليه يمكن القول أنّ العصر الحديث بكلّ دعائمه وخصوصياته من تقانة ورقمنة وانفتاح غير مسبوق على العالم والعالمية، أثّر على الأدب تأثيرا بالغا، فأدخله في عوالمه وألزمه بالسير وإياه.فظهر الأدب الذي حافظ على شرط الأدب وهو الأدبية والشعرية، وزاوجها مع مفرزات العصر الراهن التي فُرضت عليه نظرا لطبيعته المطواعة والمواكبة للعصر فكانت نتيجة المزاوجة "الأدب الرقمي".

اكتسى الأدب الرقمي خصوصيات تميّزه عن غيره، وتحفظ له تفرّده. فنهل من التكنولوجيا ولبس خصائصها وأوجد لنفسه مكانا ضمنها.وعلى هذا ارتحلت جميع الأجناس الأدبية إلى عوالم الرقمنة والحاسوب، واستُحدثت أجناس أخرى تفرعت عن الأجناس التقليدية.

رغم الفجوة الكبيرة بين العرب والتكنولوجيا، والهوة بين العرب والغرب في ميدان العولمة، إلا أنّ الأدب العربي سطع منه نجم خافت في سماء الإبداع الرقمي، يحذوه أمل في الاستمرار ومواكبة الساحة العالمية في هذا الميدان.

نور الأدب يزداد سطوعا إذا وجد جذوة نقد توقده، وترشده إلى عوالم وتبصّره بها.وكما هو معلوم فإن النقد لصيق بالأدب في جميع مراحله، فهل سيبقى له قرينا مع كلّ هذا التغيير؟.

الفصل الثاني

النص الرقمي وآفاق التفاعل بين سبرنيطيقا التلقي وأفق التأويل

I- النص الرقمي وجمالية التلقي

1- التأصيل النظري لجمالية التلقي

2- الأدب الرقمي ومقولات نظرية التلقي

II- التأويل (الهرمينوطيقا)

1- التأويل التأصيل النشأة والتطور

2- تأويل النص الرقمي بين التأصيل والتجاوز

كما سبق ورأينا في الفصل السابق فإن للتكنولوجيا أثرها الجلي على الأدب فيتداخل: الأدب، التكنولوجيا، والنقد.فتأثّر الأدب بالتكنولوجيا تولّد معه جنس أدبي جديد، أثرى الساحة الإبداعية الأدبية. وكعادة النقد يرتبط ارتباطا وثيقا بالأدب. لذلك استوجب أن يكّون "الأدب والتكنولوجيا والنقد شبكة متداخلة تداخلا يصدر روح الحضارة الآنية وتجلياتها"[(1)]

تماهت الحدود وظهر الأدب الرقمي القائم على التفاعلية.فتغيّرت معه المنظومة الإبداعية واستوجب على الجميع مسايرتها وانتظار ما يمكن أن يتمخض عنها وبدأ" الحديث عن مرجعية الإبداع التفاعلي في وقت تتآكل فيه رقعة النقد وتتسع فيه رقعة التنظير بعد ذلك التغير الذي طال مكوّنات المنظومة الإبداعية بولوج الحاسوب عالم الإبداع والتنظير الأدبي والنقدي، تنظير لأدب ناشئ ونقد يقوم على غراره، ومع الاقتحام المشهود الذي مارسه الحاسوب للمعرفة عامة والإبداع خاصة، باتت الحاجة ماسة لنظرية أدبية جمالية تستوعب المتغيّرات التي ألمّت بالإبداع الأدبي في عصر المعلوماتية"[(2)] حتى تسهم في حفظ هذا الأدب وتخطّ له حدوده الفاصله، كما هي وظيفة النقد دائما.

يقرّ جورج لاندو George Landow –وهو واحد من أقطاب النص المترابط- بالرابط الوثيق بين النصوص الرقمية وبين النظرية النقدية المعاصرة؛ بإفادة مخترعي برنامج Programme الربط الحاسوبي/النص المترابط من أفكار ما بعد البنيوية، قائلا"إنّ التوازيات بين النص المفرّع الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدة نواح، ربما كان أهمها أن النظرية النقدية تحمل علائم التنظير للنص المفرع، وبالمقابل يحمل النص المفرع علائم تجسيد النظرية الأدبية ورَوْز جوانبها، ولا سيما ما يتصل منها بالنصية،

---

(1)- فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص109.

(2)- عمر زرفاوي، الأدب التفاعلي واتجاهات ما بعد البنيوية، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع24، 2011، ص185.

والسردية وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما"[1] فتتكامل بذلك النظريات النقدية مع النص المفرّع بين التنظير والتجسيد، والهدف من ذلك كلّه النهوض بالأدب وتحقيق معالم الأدبية.

فيرى الدكتور عزّ الدين المناصرة في السياق ذاته أنّه يمكن للنقد الأدبي المقارن الذي نعتبره تمهيدا جماليا للنقد الثقافي المقارن، "أن يستفيد من شعرية النص العنكبوتي لتوسيع مفاتيحه انطلاقا من مبدأ التكامل بين آليات النقد للنص المطبوع، والنص العنكبوتي، رغم الفوارق بينهما،.. فيمكن أن نقول: يمكن في مجال مناهج النقد الأدبي الحديث، أن نضيف منهجا جديدا يمكن تسميته: المنهج العنكبوتي التفاعلي"[2]. وسنحاول من خلال دراستنا هذه أن نتقصى معالم لهذا المنهج العنكبوتي التفاعلي، اعتمادا على النظريات النقدية المابعد حداثية. فهل ستحيّن النظرية النقدية المعاصرة آلياتها حتى تواكب هذا الأدب المستحدث؟ وإلى أي مدى يمكن أن يكون النقد طيّعا؟.

---

(1)-نقلا عن: عمر زرفاوي، الأدب التفاعلي وترياق الكتابة عودة إلى رولان بارت ونقد ما بعد البنيوية، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 2/25، ع98، شتاء 2017، ص 114.

(2)- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن-نحو منهج عنكبوتي تفاعلي-، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006، ص141-142.

I- النص الرقمي وجمالية التلقي:

1- جماليات التلقي بين النشأة والتطور:

شكلت نظرية التلقي منعرجا حاسما في مسار النقد الأدبي، نظرا لتغييرها مناصب السلطة في العملية التواصلية والتخاطب الأدبي؛ فبعد مناداة النظريات النصوصية بموت المؤلف جاءت هذه النظرية بالبديل، فاحتفت بالمتلقي أيما احتفاء، وأعلت من سلطته على حساب مبدع العمل الأدبي، وجعلت من فعل التلقي مدارا للدراسة والتحليل، على خلاف النظريات السابقة التي كان المتلقي فيها أكبر المنسيين.

نظرية التلقي، جمالية التلقي، نظرية الاستقبال، نقد استجابة القارئ جميعها مسميات لنظرية واحدة ظهرت في ألمانيا خلال ستينيات القرن الماضي وارتبطت هذه النظرية بجامعة كونستانس[*] الألمانية التي "ضمت العديد من المؤمنين بهذه النظرية، إما أساتذة أو خريجين أو مشاركين في المؤتمرات نصف السنوية"[1]، وقد عرفت هذه النظرية انتشارا واسعا لتشمل في فترة وجيزة أوربا وأمريكا، ففي "منتصف السبعينيات وهي الفترة التي بدأت نظرية التلقي في كل من أوربا، وفي ألمانيا على وجه التحديد، وفي أمريكا تظهر هي الأخرى لتعيش عقدا قصيرا واحدا"[2]. ولعل ما أجمع عليه معتنقو هذه النظرية هو التركيز في دراساتهم ونقدهم للخطابات الأدبية على الثنائية القطبية النص -المتلقي بدل المؤلف-النص، هذه الأخيرة التي انشغل بها النقاد -على اختلاف توجهاتهم-ردحا من الزمن. فبابتعاد نظرية التلقي عن المقاربة النصية انحازت نحو المتلقي وعلاقته بالنص ورأت "أنه لا يمكن الحديث عن النص بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في صنعه"[3] ولهذا السبب عُدّت من نظريات ما بعد البنيوية التي تشترك معها في "عدد من القضايا

---

[*]- نسبة إلى مدينة كونستانس الواقعة جنوب ألمانيا على بحيرة "بودنزي"

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2001، ص42.

[2]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، نوفمبر 2003، ص109.

[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006 ص164.

كمفهوم العمل المفتوح، ورفض مركزية العلم، وردّ الاعتبار للذات، وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي"[1].

ولعل من أبرز أعلام هذه النظرية الألمانيان هانز روبرت ياوس H. R. Jause، وولفنغانغ آيزر W. G. Iser، و"قد أرسى هذان الناقدان فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة، سمي أولهما ب"نظرية التأثير والاتصال "وقد مثّله آيزر الذي أكّد دور القارئ والنص معا... أما الاتجاه الثاني والذي عرف بـ "نظرية التلقي والتقبل "فيمثله ياوس، ويؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي"[2] حيث أبدى هذا الأخير اهتمامه" بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص، وجمالياته. بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال"[3] وقد بث ياوس آراءه وتصوراته في عديد المؤلفات على غرار: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تاريخ الأدب...، في حين نجد أن آيزر يضمّن رؤيته النقدية في أولى محاضراته التي "كانت تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر"وهي المحاضرة التي ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970، بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة"[*] عام 1978"[4] ومن خلاله تمكّن آيزر من إرساء دعائم نظرية التلقي ونشر أفكاره. "و إذا كان ياوس قد ركّز على أهمية التاريخ الأدبي فإن آيزر قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير؛وهذا لا يعني

---

[1]- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص107.

[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص165.

[3]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص28.

[*] وترجم كذلك تحت اسم "فعل القراءة".

[4]- المرجع نفسه، ص34.

التفسير التقليدي... بل يعني التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة حيث يتم التفاعل بين النص والقارئ"[(1)].

فبالرغم من اختلاف أقطاب نظرية التلقي في مناهج المعالجة واهتماماتهم إلا أنّنا نجدهم يلتقّون حول المبادئ الأساسية للنظرية فنجد آيزر"متأثرا بفكر معاصره ياوس حتى عدّ امتدادا له في وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة في النقد"[(2)]. ولعل هذا الاتفاق هو ما سهّل في انتشارها والتفاف النقاد حولها واعتناقهم لمبادئها دون أدنى عناء أو خلط مفاهيمي.

1-2 المفاهيم الإجرائية للنظرية:

اعتمدت نظرية التلقي على مجموعة من المرتكزات والمفاهيم الإجرائية البديلة والتي خوّلتها لأن توطن لنفسها مكانة في النقد الأدبي وفيما يلي سرد لأهم المفاهيم:

1-2-1 أفق التوقع(الانتظار):

هو مفهوم طرحه ياوس، وإن كان قد سُبق إليه؛ فنجد أفق التوقع يحتل مكانا مهما في كتابات كارل بوبر karl Popper ومن قبل عند هيدغر Martin Heidegger وهوسرل Edmund Husserl وغادمير Hans-Georg Gadamer هذا الأخير صاحب مفهوم الأفق التاريخي والذي اشتق منه ياوس أفق التوقع"وإذا كان مفهوم أفق التاريخ لدى غادمير يعني أن ثمة مدونة تضم المعايير السابقة المتغيرة عبر التاريخ، فإن أفق التوقع لدى ياوس يعني أن ثمة مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي"[(3)]. "فتكون أولى مهمات جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع للجمهور الأول وللعمل الأدبي"[(4)]. وعليه فإن أفق التوقع "يمثّل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل

---

(1) - المرجع السابق، ص34.

(2) - المرجع نفسه، ص34.

(3) - بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص163.

(4) - فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي (بحوث في القراءة والتلقي)، دار الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص35.

ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي"[1]. فياوس يعرّف أفق التوقع على أنه "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها"[2] فمن خلال هذا التعريف نجد ياوس يربط بين العمل الأدبي والتاريخ، أي الاعتماد على مدونات سابقة زمانيا عن النص في تفسير الأثر الذي يتركه في المتلقي ويرى " أن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ أو السامع مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة"[3] وتبعا لارتباط أفق التوقع بالتاريخ والنصوص السابقة يجعل ياوس أفق التوقع ينتج عن ثلاثة عوامل أساسية وهي[4]:

أ- "تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل". أي المعرفة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن هذا الجنس.

ب- "أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل". وهي أشبه باكتشاف النصوص الغائبة في النص الحاضر. أو الكشف عن التناصية.

ج- "التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي... هذا التعارض الذي يسمح للقارئ المتأمل في قراءته بمزاولة مقارنات في أثناء القراءة".

وكما نجده يركز كذلك على السياق الداخلي لأفق الانتظار "ويمكن تمييز مستويات كثيرة ضمنه تبتدئ بالعنوان وتيمة النص المهيمنة لتنتهي عند أصغر العناصر؛ متمثلة في الكلمات والعبارات ذاتها ما دام أنها تخلق توقعات تعدّل أو تغير أو تُقصى أو يحتفظ بها"[5]. فمكونات العمل الأدبي جميعها تشكل السياق الداخلي لأفق الانتظار.

---

(1)- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص45.

(2)- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، ص44.

(3)- المرجع نفسه، ص45.

(4)- المرجع نفسه، ص44-46.

(5)- الهاشم أسمهر، جمالية التلقي، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع 17، 2004، ص124.

1-2-2 القارئ الضمني:

مع نزوع نظرية التلقي للاهتمام بالمتلقي وجعله محور العملية الإبداعية نجد آيزر "يحاول أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق أو التلاؤم التي هي بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي"[(1)] ولأن آيزر يركز على أهمية المتلقي فهو يرى "أن أي نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام بدون إدخال القارئ الذي بدا الآن وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي"[(2)] بالإضافة إلى توجه نظرية التلقي نحو القارئ بالدراسة فقد استحدث آيزر نوعا جديدا من المتلقين اصطلح عليه "المتلقي الضمني" وظل هذا المفهوم مرتبطا باسمه وباسم النظرية.

كما اعتُبر من أهم الأسس الإجرائية لوصف التفاعل بين النص والقارئ، فعلى اختلاف التصنيفات وأنواع المتلقين إلا أنه اعتبر الأكثر ذيوعا ودراسة ويشكل"القارئ الضمني قمة الهرم فيما ابتدعه آيزر من مفاهيم وخطوط إجرائية"[(3)] بحيث وجد فيه البديل ويرى أنه"إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية ويمكن أن نسميه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن (القارئ الضمني)"[(4)]، فهو عنده حوصلة التفاعل بين النص والمتلقي، وهو نقطة حدوث الاستجابة بينهما.

وحتى يجعل آيزر هذا المصطلح متفردا وواضحا خاليا من التداخل والخلط." أراد أن يقدّم مفهوما خاصا للقارئ أقام مفهومه على أساس من تعارضه مع مجموعة من

---

(1)- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص49.

(2)- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة -نظرية جمالية التجارب في الأدب-، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، د ت، ص29.

(3)- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص50.

(4)- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة -نظرية جمالية التجارب في الأدب-، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، ص30.

المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه"[1] فسعى إلى التمييز بين قارئه الضمني وبين القراء الآخرين كالقارئ المثالي، المعاصر، الجامع، المخبر، المستهدف... إلخ. على اعتبار أنه" بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"[2] أي أن هذا القارئ وجوده مرتبط بالنص الأدبي ومحصور فيه لا خارجه. سواء أكان حضوره عن قصد من صاحب النص أو عن غير قصد.فيقول: "وما دعوته بالقارئ الضمني، ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل"[3] فحضور القارئ الضمني حضور اعتباطي في النصوص جميعا، كما يمكن اعتباره لبنة لبناء هذه النصوص التي لا يمكن أن تبتعد عن مقصدياتها.

ولو أردنا أن نحدد موقع القارئ الضمني بين النص ومتلقيه لوجدناه "لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما. إذ يجسد كلا من لحظة ما قبل بناء النص التي تسمح أو تسهل إنتاج المعنى، ولحظة تحقيق القارئ للمعنى الممكن أثناء عملية القراءة".[4] فهو بهذا يحتل حيّزا بين لحظتين زمنيتين لحظة كتابة النص ولحظة قراءته.

3-2-1 الفراغات النصية:

من بين أهم الأسس الإجرائية لنظرية التلقي "الفراغات النصية"؛ والتي تُظهر مقدار السلطة الممنوحة للمتلقي في بناء النص وفهمه والتفاعل معه. هذه السلطة التي تتجلى من خلال ملء هذه الفجوات النصية التي يعتبرها آيزر" عدم التوافق بين النص والقارئ،

---

(1)- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999، ص132.

(2)- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة -نظرية جمالية التجارب في الأدب-، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، ص30.

(3)- فولفغانغ آيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل(مناظرة)، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1994، ص211.

(4)- حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا-نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008، ص34.

وهي التي تحدد الاتصال في عملية القراءة"[1] فيمكن اعتبارها نقطة صدام بين القطبين (نص/قارئ). لأن القطب الأول (النص) لم يحقق لمتلقيه ما كان يرجوه خلال عملية القراءة أو خالفه في الهدف. هذا ما يستدعي تدخل القطب الثاني لإحداث التوافق بسد هذه الفجوات وملء الفراغات، فيحدث بذلك التواصل والتفاعل بين النص والقارئ. "وهنا يكون دور القارئ والقراءة متمثلا في عملية استحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب (وقد يحيل في بعض التفسيرات إلى الشيء أو المرجع) ومن تكامل العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول وبين علاقات الحضور /الغياب تتولد المقومات الأدبية أو الشعرية للنص الأدبي"[2] فباعتبار الفراغ النصي غيابا- أو تغييبا- "من هنا تبرز فاعلية دور القارئ في استحضار الغائب واستكمال النقص"[3] فيجعل القارئ من الغائب حاضرا ومن المغيّب مستنطقا.

وإن كان آيزر قد عرّف الفجوة؛ فإنه لم يحدد لهذه الفجوات النصية بنية معينة بل صرّح بأنها تتمظهر في "كيفيات بنيوية مختلفة تبدو متعشقة مع بعضها"[4] ولعل عدم ثبات بنية الفراغات النصية وتداخلها هو ما يستدعي من المتلقي حشد أفكاره ومكتسباته وتصوراته لتحديد وملء هذه الفراغات "وبذلك يكوّن حقلا مرجعيا، والفراغ الذي يظهر- بالنتيجة-من الحقل المرجعي يملأ بوساطة بنية الموضوعة والخلفية"[5] أي أن المتلقي يبني فهما معينا وفقا لاتجاهه الفكري والجمالي بالارتكاز على طروحات النص. وما يميز هذا النوع من القراء أنه"يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف وأهداف وعمليات الأدب بالإضافة إلى الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين

---

(1)- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص50.

(2)- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1994، ص 44.

(3)- المرجع نفسه، ص 44.

(4)- فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر: حسن ناظم، علي صالح، ضمن كتاب: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، مارس 2007، ص142.

(5)- المرجع نفسه، ص142.

في المجتمع"[1] أي الاستناد إلى ركيزة علمية وجماهيرية متينة تخوّله لأن يلقى قبولا لدى شريحة معينة من القرّاء، تؤمن بقدرته وجدارته، أو توافقه في المبدأ. فيكون"القارئ إلى حد ما هو المبدع المشارك، لا للنص بل لمعناه وأهميته وقيمته"[2] فيكتسب سلطة على النص يمنحها له النص ذاته.

ونجد آيزر يميّز بين أنواع من الفراغ "الفراغ باعتباره التقاء سها عنه النص من جانب... ومن جانب آخر الفراغ الذي ينتج عن العلاقة بين الموضوع والأفق باعتبار أن المكان الفارغ معرف هنا على أنه خلفية محرومة من الملاءمة الموضوعاتية"[3].

فتقسيمه للفراغ كان وفقا لقصدية النص: فكان القسم الأول نتيجة للسهو أي اللاقصدية، ودون تدخل المؤلف في إحداث هذا الفراغ. أما القسم الثاني فيستقصد هذا التدخل؛ رغبة في إفساح المجال أمام المتلقي، ورهبة من الصدام الذي يمكن حدوثه نتيجة عدم التوافق والتلاؤم بين النص وأفق التلقي أي بين القطب الفني والقطب الجمالي.

كان هذا البسط النظري لنظرية التلقي ومرتكزاتها، لكن مع إلحاح الراهن الإلكتروني هل سيأخذ التلقي مسارا مغايرا يثبت فيه خصوصية النظرية أم سيعضّد الواقع؟

2- الأدب الرقمي ومقولات نظرية التلقي:

تغير الوسيط وانتقال النصوص من الورقية إلى الرقمية، استدعى بالضرورة تغيّرا في الأدوار المنوطة بكل من مؤلف النص ومتلقيه. وأصبح لزاما على كل منهما أن يمتلك كفاءات تكنولوجية تمكنه والتعامل مع هذه النصوص إبداعا وتلقيا. ولعل الميزة الأبرز لهذا التحول، هو ما منحته النصوص الرقمية من حرية زائدة للمتلقي في قراءته لهذه النصوص. كما تدمجه فيها وتجعله مشاركا في إنتاجها.

---

(1)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، أفريل 1998، ص283.

(2)- المرجع السابق، ص283.

(3)- فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، تر: محمد خير البقاعي(بحوث في القراءة والتلقي)، ص42-43.

الأدب الرقمي خير معضّد لمقولات نظرية التلقي؛ فهما يلتقيان في جوانب عدة إذ أنّ "أهم ما جاءت به الشاشة... يكمن في تمكينها الإنسان من رؤية نفسه رؤية تكاد تكون شاملة، فقد أصبح يشرك كل حواسه تقريبا، وهذا ما حاولت تقنيات الميلتيميديا تطويره ليكون مدمجا في كل أنواع الشاشات تقريبا بتباينات طفيفة"[1] فمنحت الرقمية المتلقي الحيز الأكبر والحرية الأوسع في ظل التقنيات الحديثة، وأكسبته صفة الفاعلية؛ والاندماج مع ما يقدّم على الشاشة، والتحكم فيها في آن واحد. هذه الخاصية التي لم تكن متاحة له على الورق.

بالرجوع إلى مرتكزات نظرية التلقي ومميّزات الأدب الرقمي التي تناولناهما سابقا. نجدهما يتقاطعان في مواضع عديدة، وكل منهما يخدم الآخر ويؤازره.ذلك "أن منظري (النص المتفرع) و(الأدب التفاعلي) يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة والتلقي، أن النص لا يكتمل فعليا، ولا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته، ويؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، والاجتماعية والاقتصادية، وغيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طريقة تلقي كل متلق للنص نفسه، وبالتالي فهمه وتأويله بشكل قد يختلف عن غيره، كما قد يختلف عن نية مؤلفه حين أنشأه"[2]. فقد ساعدت النصوص الرقمية على تأكيد مقولات روّاد نظرية التلقي، وكوّنت قاعدة قوية وتربة خصبة له، تمكنها من بسط مقولاتها وتأكيدها بكل يسر، ودون أدنى عناء أو خلط. وسنحاول إجمالها في النقاط الآتية:

2-1- المتلقي الرقمي وإجراء القراءة:

التركيز شبه الكلي للنظريات النقدية الحداثية على منتج النص الأدبي لم يدم طويلا؛فقد لوحظ التواجد الدائم لقارئ النص، سواء في ذهن المبدع أو الظهور المبطن داخل الإبداع فهو يسير بالتوازي معه. فالمتلقي يساير العملية الإبداعية من خلقها كفكرة،

---

[1]- محمد اشويكة، الإنسان الأيقوني، ص47-48

[2]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص151-152.

إلى تكوينها، وصولا إلى إنتاجها. وهذا ما استدعى من نظرية التلقي تقسيم المتلقين إلى أقسام عديدة، باعتبار علاقتهم مع العمل الأدبي وتواجدهم ضمنه، وكذا تحديد مهام كل عنصر من عناصر منظومة التلقي.

إن السلطة الممنوحة للمتلقي في النظريات النقدية المعاصرة- في البحث والتنقيب وتوليد الدلالات المختلفة من معنى واحد، وسبر أغوار النصوص-جعلته يتدخل في إنتاج هذه النصوص. وخاصة بعد أن نادى النقاد بتعطيل دور منتج النص الأدبي؛ على غرار مقولة "موت المؤلف" التي قطعت الحبال الواصلة بينه وبين النص الأدبي وأعلت من شأن عناصر أخرى للمنظومة الإبداعية فيقول رولان بارت "مسؤولية الحكاية لا تعود إلى شخص، وإنما إلى وسيط ساحر أو راو قد يكون أداؤه –وليس عبقريته-هو محل الإعجاب، هذا الأداء هو إجادته لشفرة الحكي"[(1)] فرولان بارت يعلي من قيمة الوسيط الحامل للنصوص ويلغي بصفة كلية دور المؤلف ومنتج النص الأدبي.

والنصوص الرقمية عضدت مقولة موت المؤلف؛ إذ أن الكاتب قُتل يقينا "فالنص المترابط كدعامة نصية، في كتابة المحكي والنصوص الأدبية عامة، يكون قد قطع الشك باليقين بإعلان نعيه، ووضع حد لدكتاتورية نظام المؤلف. قد لا يقوى قارئ المحكي المترابط –في بعض الحالات على تعديل العناصر النصية أو تغيير الروابط، إلا أنه يكتسب سلطة المؤلف المصاحب co-Auteur لما يقرؤه عبر آليات التفاعل النصي"[(2)].

فالسلطة الممنوحة للقارئ في النص المترابط كانت نتيجة لتراجع دور المؤلف وفق ما دعته الطبيعة الرقمية لكل من الكاتب والمتلقي.حيث "يسلط النقد ضوءه على كون الكاتب له فضل البدء فقط، وهو شريك في امتلاك النص، وليست له ملكية مطلقة"[(3)].

[(1)]- رولان بارت، موت المؤلف، 1988ص 155-نقلا عن: جوست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، تر: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 140.

[(2)]- عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص89.

[(3)]- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية-مدخل إلى النقد التفاعلي-، عالم الكتب الحديث، الأردن/لبنان، ط1، 2013، ص58.

ومادام من مميزات النص الرقمي عدم الثبات فيبقى للمؤلف حق الفكرة والإنشاء، وكذا تقديم النص للمتلقي وتحفيزه على دخول عوالم النص ومساءلته والإبحار فيه.

"إن القسط الوافر الذي منحه المبدع لنفسه في التجريب اعتمادا على استقراء البنية العميقة للقارئ الافتراضي، وأهم ملامحها: الإيجاز، والمفارقة، وكذلك الشعور الطاغي بأنه أمام جمهور حي يستمع إليه، وإن كان يقرأ، ويصفق له، وإن كان يسجل إعجابه، ويطري عليه في التعليقات... يتطلب أن يكون هناك نصيب كاف للمتلقي ينسجم مع هذه الطبيعة الرقمية"[1] فالرقمنة والشاشات الزرقاء أعطت للمتلقي حيزا واسعا فلم يعد له مجال للتواري حيث أدخلته إلى النصوص، ومنحته سلطة مضاعفة على النص الأدبي نتيجة الطبيعة المطواعة لهذه النصوص، وكذا تحفيزها للمتلقي للدخول إلى عوالمها.

سُلبت من المؤلف سمة السيطرة المطلقة على نصه والسلطة التامة عليه. "وعليه، فموت المؤلف في النص المترابط، مقرون أساسا بمهامه المحدودة، في إدارة البنية الترابطية لنص المحكي، وذلك باختيار الروابط وأنماط التشفير اللوغاريتمي وبرمجة التفاعلات. كونه يعبر عن مقصدياته من خلال الدعامة لا من خلال النص. تاركا دور تفعيل البنية النصية للقارئ بوصفه مؤلفا مصاحبا"[2]. فتنازل المؤلف عن الكثير من مهامه، ومحاولة إغراء المتلقي لم يكن طواعية، وإنما كان بعد ليّ للذراع مورس عليه من قبل النص، وكذا طبيعة الوسيط الحامل لهذا النص، هذا خلافا على شخصية المتلقي الذي أصبح قارئا بمواصفات مغايرة للمتلقي الورقي التقليدي. "فالأدب الرقمي هو الذي يقوم على التفاعل السيميوطيقي والرقمي. وبالتالي، نتحدث عن مقصديتين أساسيتين: مقصدية المؤلف القائمة على الإبداع والإنتاج والتشفير والتسنين والتبليغ، ومقصدية المتلقي القائمة على الرصد والتفاعل وبناء النص من جديد. وبالتالي، يحوي النص المبرمج على

[1]- إبراهيم أحمد ملحم، المجتمعات الافتراضية-التكنولوجيا ورقمنة الإنسان-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2017، ص99.

[2]- عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص89.

مجموعة من الأنساق الرمزية التي تحتاج إلى قارئ تفاعلي يفك رموزها وعلاماتها بغية بناء نص تفاعلي جديد"[1] فالقارئ مدعوّ من خلال قراءته إلى التفاعل والإنتاج.

2-2 تفاعل المتلقي مع النص الرقمي:

أهم ميزة للعمل الأدبي الرقمي هي التفاعل والتجاوب مع النصوص. ولعل هذه السمة هي التي جعلت النقاد يصطلحون على هذا الجنس الأدبي ب "الأدب التفاعلي"؛ نظرا للعلاقة بين النص ومتلقيه وبين المبدع الرقمي والمتلقي الرقمي. "ولا قيمة للنص الأدبي – في أي زمن أو مكان-دون تفاعل؛ إذ أن التفاعل الآني أو البعدي هو الذي يعطي للنص الأدبي قيمة وبقاء وبهاء في الوقت نفسه، ومن خلال درجة التفاعل تقاس قيمة النص، أيا كان، والتفاعل يكون مع النصوص التي تلقى مشافهة وكذا مع النصوص المكتوبة، أو النصوص الالكترونية "[2] فانتفاء صفة التفاعل عن النصوص الأدبية تنفي معها أدبية هذه النصوص، فتكون جودة النصوص وصفة التفاعل في علاقة طردية كلما زادت الواحدة زادت معها الأخرى.

فنلاحظ تلك المساحة الممنوحة للمتلقي في ظل الرقمنة والتكنولوجيا. فهو لم يبق مجرد قارئ للنص الأدبي، يتتبع مساره ويحل شفراته اللغوية؛لأن النصوص تجاوزت بعدها الخطي اللغوي بإدراج عناصر غير لغوية للمنتج الأدبي؛ كالأصوات والألوان والحركة والفيديو..الخ فهي"تنقل المتلقي من تفاعل محكوم بإيحاءات لغة الرواية وتقنية بنائها إلى تفاعل حسيّ (مرئي ومسموع) يكشف عن البنية العميقة للرواية، ويتيح للمتلقي مجال مشاركة المؤلف في كتابة مشاهد من الرواية نفسها"[3]، فأصبح بذلك المتلقي مستمعا ومشاهدا ومتابعا للأحداث، ومساهما في إنتاجها ورسم مساره الخاص به. ولهذا أصبح مستخدما ومتجولا ومبحرا في هذا الفضاء السبراني.

---

(1)- جميل حمداوي، المقاربة الميديولوجية، ط1، 2017، ص55.

(2)- محمد الصالح خرفي، في عوالم النص-دراسات نقدية-دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2014، ص 139.

(3)- عمر عتيق، آفاق التلقي في الرواية التفاعلية، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، ع324، جانفي، 2016، ص16.

إن فعل قراءة النص الرقمي يجعل "القارئ سيستكشف على الصعيد الكمي والكيفي صورا جديدة للأداء القرائي، تضمن له سيرورة القراءة داخل النص، عبر ضوابط تقنية (فتح أو إغلاق الصفحة، فتح النوافذ، الاختزال الأيقوني، الاحتفاظ بأكثر من نص، التقدم والرجوع...)، تمكنه من خيارات متعددة لتفعيل القراءة (الفهرس المتدحرج، الضغط والضغط المضاعف، المصعد القرائي...) وتقرير مصيرها (تفعيل الروابط النصية)" [(1)].

فجميع العمليات التي يقوم بها المتلقي تستوجب منه امتلاك سيطرة على الشاشة وبرامجها الرقمية وتحكما في الأنظمة المعلوماتية. "خلافا لتطبيقات سيرورة القراءة في النص الورقي (قلب الصفحة، طي الصفحة وتعليمها، نظام الترقيم، الغلاف..."[(2)]. فعلى المتلقي أن يلبس لكل نص لبوسه، وذلك بالتحكم في زمام الوسيط، ويواكب مستلزماته. "إن عولمة الأدب تقتضي عولمة جميع مكونات المنظومة الإبداعية، فالمتلقي الالكتروني بحاجة ماسة إلى امتلاك آليات الثقافة الالكترونية، شأنه في ذلك شأن المبدع الالكتروني، لقد فرض النص الجديد شروطا جديدة للتلقي لذلك أخذ المنظرون يتحدثون عن قارئ المستقبل الجديد"[(3)]. القارئ المتفاعل مع النص والمتفاعل مع التكنولوجيا والمتحكم فيها.

2-3 تجليات التفاعل:

يتجلى تفاعل المتلقي مع النص الرقمي في مظاهر متعددة، أدناها تصفح النصوص والانتقال بين روابطها وعناصرها. "وهو أسلوب ينقل القارئ(المتلقي) إلى ميدان لا يظهر في النصوص الخطية أو غيرها من الإبداعات الفنية، فبينما كان متلق مستمع منفعل قد يهزّه الطرب أو لا يهزه، إذا هو متلق متفاعل بل فعال يستطيع الولوج إلى النص (المدونة) عبر مؤشر تحت يده يتحرك بكل الاتجاهات المحتملة وهناك حول أذنيه ما يزيده ولوجا في النص عبر البعد الصوتي الذي يظهر مع هذا النص أو ذاك في تلك

(1)- عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص76.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، ص115.

المدونة"[1]. فالدعائم الرقمية جعلته ينغمس في النص فلم يعد البعد الخطي قائما في ظل الوسيط الالكتروني، الذي يعتمد الصورة والصوت والحركة والألوان وكل ما من شأنه أن يعطي الدعم والإضافة للنص. وهذا ما يستوجب من القارئ إشراك حواسه كالسمع والبصر في القراءة.

وهذا مظهر بسيط من مظاهر التفاعل فقد "ضاعفت الرقمية إمكانية المشاركة إلى التدخل في النص نفسه: نسخه ولصقه في أمكنة أخرى، وإجراء تغييرات في الأسلوب واللغة، وإضافة مقاطع أخرى بما يشكل مساسا جوهريا بالملكية الفكرية"[2].وهي أبرز صور التفاعل وذروتها "فقد تم إشراك القارئ أو المتلقي في كتابة النص الأدبي والتعليق عليه بطريقة أو بأخرى، أي أنه يساهم في إنتاج النص مع المبدع الحقيقي، بصورة فعلية إذ يكتب النص من جديد وفق ما يراه وما يوحي به النص السابق –أي كتابة على كتابة، أو محو وكتابة"[3]. فالرقمية ألغت صفة الاستهلاكية والخمول التي تصاحب جل قراء النصوص الورقية "إن فعاليّة المتلقي وليس "تفاعله" فحسب. تنحو به ليكون شاعرا مع القصيدة الرقمية وليكون روائيا مع الرواية الرقمية، ويكون قاصا مع القصة الرقمية، وهكذا في كل مجالات الإبداع الفنية الرقمية الأخرى... فنحن بصدد ثورة رقمية يصاحبها ثورة في التفاعل ويتحدد مدى المقدرة على التفاعل بمستويات الإدراك والتذوق لدى القارئ"[4] ودرجة التفاعلية تختلف من متلق إلى آخر باختلاف ميولاتهم، ثقافتهم العلمية، وتمكنهم التكنولوجي، وتذوقهم الجمالي للنصوص الأدبية "فصار مصطلح التفاعلية عميقا في تعبيره عن أبعاد متعددة منها: أثر المتلقي في إعادة إنتاج النص بما يكشف عن مدى

---

(1)- حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية –التفاعل/ المجال/ التعالق-، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص 40.

(2)- إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة-النظرية والتطبيق-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص 179.

(3)- محمد الصالح خرفي، في عوالم النص، ص 139.

(4)- حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية، ص 40، 41.

حضوره فيه، وتوجيهه بالقراءة وإعادة إبداعه بالتأويل والمساهمة بإخراجه (إنتاجه) في صور متعددة"[(1)][2].

وتصل التفاعلية إلى ذروتها حينما يكون المتلقي شريكا في بناء النص، وينزل مع المؤلف منزلة واحدة "بل لعل المتلقي يتجاوز إلى أن يكون مبدعا فيضفي ملامح جمالية، وقيمية جديدة إلى المنتج الفني الرقمي لم تكن فيه ولم تكن في ذهن المبدع الأول... إننا بصدد طغيان التفاعل الفني الرقمي للمتلقي... ولا يغيب على الأذهان أن مثل هذا التفاعل يكسب النص والمدونة هوية جديدة مع كل تصفح، وتنمو هذه الهوية وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكية للمتلقي والإمكانات التقنية للآلية الرقمية وبرامجها"[(3)][4] فيغدو النص بذلك متعددا لا ثبات فيه، يتغير بتغير المتلقين له، ويصبح رهين توجهاتهم وأهوائهم. ويمكن إنتاج نصوص قد يقارب عددها عدد قراء النص الخام الذي أنتجه مؤلفه الأول.

ولضمان الحوارية والتفاعلية الرقمية، وضع العديد من المؤلفين الرقميين مساحة للحوار، وتقبل النقد في أعمالهم الإبداعية وذلك بتخصيص حيز للنقاش والتحاور مع متلقي إبداعاتهم الرقمية، فنجدهم يخصصون أيقونة تمكن المتلقي بعد الضغط عليها من وضع تعليق أو إبداء الرأي حيال هذا العمل. كما نجده في القصيصات الترابطية"حفنات جمر"[(5)] للقاص المغربي إسماعيل البويحياوي.

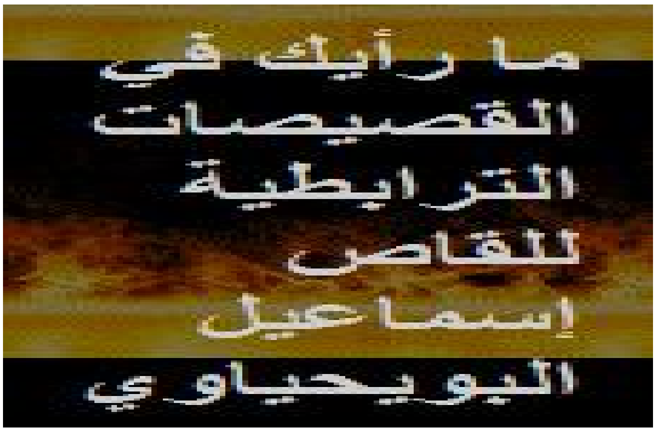
[(1)]- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية-تنظير وإجراء-، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، ط1، 2010، ص27.

[2]-

[(3)]- حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية، ص 41.

[4]-

[(5)]- إسماعيل البويحياوي، حفنات جمر، إخراج: لبيبة خمار، على الرابط:
http: //narration-zanoubya. blogspot. com/2014/07/blog-post_3318. html



إضافة إلى وضع عنوان البريد الالكتروني مع العمل الأدبي، وفي هذا تحفيز للمتلقي على التواصل مع المؤلف وإبداء الرأي، عن طريق إرسال رسائل إلكترونية. فيحصل التواصل بينهما.

وكما لا يخفى أثر مواقع التواصل الاجتماعي -والفيسبوك بصفة خاصة – في إذكاء جذوة التواصل الحي والمباشر بين المبدعين الذين يعرضون أعمالهم على صفحاتهم، أو في المجموعات، وبين المتلقين الذين فتح أمامهم المجال واسعا ليغرفوا ويقيّموا وينقدوا العمل الأدبي "فقد أتاحت تقنية التعليق والرد والرد على الرد والنقد – الانطباعي أو الممنهج-القصير أو الطويل، العابر أو العميق، فرص التلاقي والتواصل الجاد بين المبدع والمتلقي، والتي في بعض منها تكون مباشرة بعد دخول النص في الشبكة، أو بعد فترة زمنية قصيرة. وإن كان المبدع يجس نبض وإحساس القارئ من خلال هذه التقنية ويستطيع معرفة عدد قراء نصه وزوار موقعه"[(1)]. وحتى أصبح بإمكان المتلقي الدردشة مع المؤلف. فقد أصبح التفاعل آنيا، فكما كانت السرعة في وصول النصوص إلى المتلقي كانت سرعة التعامل والتفاعل معها ومع مبدعها.

2-4 آليات التفاعل وإنتاج النص:

على متلقي النص الرقمي أن يتمكن من آليات القراءة الرقمية حتى يحصل التفاعل مع هذه النصوص وتظهر فاعلية المتلقي.إذ تختلف هذه الفاعلية باختلاف آليات التفاعل ويمكن حصرها فيما يلي:

---

(1)- محمد الصالح خرفي، في عوالم النص، ص 142-143.

2-4-1 الإبحار Navigation: ويعرفه الدكتور سعيد يقطين بأنه: "الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة النقر بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص"[(1)] وسنركز على الإبحار دون طرق الانتقال الأخرى التي ذكرها كالتصفح (التجوال)؛ نظرا لعدم توفر عنصر القصدية والتي تعتبر الأساس في التفاعل بين المتلقي والنص الرقمي. فالقارئ الجوال يفتقد إلى عنصر القصد وتحديد الهدف فهو ينتقل بين الروابط والعقد لأجل الاستكشاف لا أكثر، كما أنه لا توجد وجهة محددة يمشي وفقها، وتبقى مهمته هو النقر والانتقال بين الروابط كمن يمشي دون هدى. على عكس المبحر -أو القارئ الكريم كما يصطلح عليه الدكتور يقطين- هذا المتلقي الذي يكون انتقاله بين الروابط لهدف معين ومحدد مسبقا، ويتخذ مساره للوصول إلى معلومات معينة. وتتعدد أنواع الإبحار بتعدد أنواع النص المترابط، وتتغير معها درجة التفاعل.

2-4-2 التأويل: وترتبط هذه الآلية بآلية الإبحار وملازم له لأن "التأويل جزء ملازم لكل قراءة. وعندما يقرأ قارئ نصا إلكترونيا فإنه، بالإضافة إلى التأويل يبحر بفاعلية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصية المتفرعة"[(2)]. والتلازم بين الإبحار والتأويل هو ما ميّز بين تأويل النصوص الرقمية والتأويل التقليدي المرتبط بالنصوص الورقية.

2-4-3 التشكيل: يساهم المتلقي في تشكيل النصوص الرقمية "والمشاركة المتوخاة تأتي في ضوء تحميل المتلقي للنص، وتصفحه واختياره لنقطة البدء والختام لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار"[(3)] فأثناء الإبحار وبعده يكون القارئ مشاركا في صياغة ما يقرأ إذ "يسمح للمتلقي/ المستخدم بتشكيل النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية

---

(1)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، -مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2005، ص257.

(2)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص64.

(3)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص 112.

النص المتفرع. التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة"[1]. فخواص الأدب الرقمي كاللاتحديد في البدء والختام أوجدت آلية التشكيل كتحفيز من النص للمتلقي المحدود بضوابط معينة.

2-4-4 الكتابة: تتجلى التفاعلية في أبرز معانيها في آلية الكتابة إذ تمثّل ذروة التفاعل "وتعني أنه قد يسمح للمتلقي /المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة Programming)... يصبح القارئ كاتبا. ومع ذلك، يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرض على قرائها وظيفة الكتابة"[2]. فهي تختلف عن آلية التشكيل في كونها تعطي حرية مضاعفة للمتلقي في بناء النص وفي برمجته، وليس فقط في قالبه والانتقال بين بنياته. فهي تمس التركيبة الأولى للنص الرقمي، وينتقل من مجرد قارئ للنص إلى مساهم ومشارك في بنائه، سواء بالزيادة أو التغيير أو التعديل.

2-5 أنواع المتلقين الرقميين:

بعد أن تناولنا خصائص التفاعل مع النص الرقمي وأشكاله وآلياته، وكذا موقع المتلقي من كل هذا، يتضح بأن المتلقين ليسوا بنفس الكفاءة ولا الذائقة الفنية، كما تتغير طرق تفاعلهم مع النصوص الالكترونية. ويمكن أن نصنف المتلقين الرقميين وفق درجة تفاعلهم وحضورهم إلى:

2-5-1 المتلقي الناقد:

تقول الدكتورة فاطمة البريكي "مقولة (المعنى في بطن الشاعر) ولى زمانها، ولم تعد تجد لها حيّزا لا في النظريات النقدية الحديثة، ولا في النصوص الأدبية الجديدة المنتمية إلى جنس (الأدب التفاعلي)"[3]. فلم يعد هنالك وجود للمعنى المبطن أو المحتكر من قبل المؤلف، فقد كُشف عنه الستر.وذلك نتيجة البحث الدؤوب للمتلقي الناقد وكذا

[1]- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص64.

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- المرجع السابق، ص149.

نتيجة "أن إنتاج النص ينبغي أن يحمل رؤية إنسانية للقارئ الافتراضي، وليس رؤية عشوائية.

وعلى الرغم من أن الناقد التفاعلي ملزم بالبحث عن معنى ما لهذه الرؤى؛لأنها في النهاية ولدت لتعيش، ومهمة الناقد أن يساعدها على العيش بتقريبها من المتلقي، ثم يترك له الحكم إن كانت تستحق أن تحظى بالحياة، أم أنها تسقط لحظة تصفحها"[(1)]. فمهمة الناقد التفاعلي باعتباره متلقيا خبيرا يساهم في تجلية العمى عن النصوص من خلال العرض، والطرح، والتحليل المتخصص، الذي يستوجب منه امتلاك الآليات والمهارات الرقمية والنقدية. فيقدم النصوص إلى القارئ ويعرضها عليه ويخيّره بين القبول والرفض.

بالرجوع إلى أنواع القرّاء التي صنّفها علماء نظرية التلقي نجد أن القارئ الناقد يدخل في عدة خانات كالقارئ العليم، والقارئ الخبير. . "لا ريب في أن ثقافة الناقد التفاعلي للأدب أكثر توغلا، لأنها تهضم التراث والحداثة في حقول مختلفة، منها: اللغة، والشعر، والنثر، والنقد. ويهضم الفن بحقوله المختلفة، منها: موسيقى الشعر، والصورة الشعرية أو اللوحة الشعرية"[(2)]. وذلك لأن النقد التفاعلي يستوجب منه أن يكون ملما وموسوعيا حتى يتمكن من نقد النصوص التفاعلية

2-5-2 القارئ الضمني:

هذا القارئ جعله آيزر على قمة الهرم. وكما سبق التعريف به سابقا فهو متلق يولد قبل النصوص وأثناء الولادة، كون أن حضوره كان ذهنيا في عقل المبدع الأدبي. وفي عملية الإنتاج الرقمي المتلقي دائم الحضور في ذهن المؤلف المبدع "وقد ترتب على وجود البعد التفاعلي اعتراف صريح من المبدع بوجود المتلقي الفعال، والمؤثر، والذي لا يمكن للنص الأدبي أن يظهر إلى الوجود، وأن يتخذ له حيزا بمعزل عنه. لقد انتهى الزمان الذي كان المبدع يترفع بنصه عن المتلقين، ويراهم أقل قدرا منه، وأقل قدرة على الوصول إلى

---

(1)- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص58.

(2)- المرجع نفسه، ص59.

الدلالات التي ضمّنها إياه"(1). فاعتراف المبدع الصريح بتأثير المتلقي على النصوص التفاعلية الرقمية، يجعله يظهر وبشكل بارز دور المتلقي الضمني؛ إذ أنه حين يبدع عمله يعي كل الوعي أن هذا النص وبفضل خاصية التفاعلية، سيجلب متلقين مختلفين إليه يتعاملون معه ويتفاعلون مع أحداثه ومكوناته.

يبني الكاتب لقرّائه تصورا مسبقا ويضعهم في الحسبان، ويتوقع ما يمكن أن يقولوه حيال نصه وكيفية تقبلهم له "إن المبدع في الأدب التفاعلي يستحضر قارئا، بل قراء ضمنيين، عند كتابته لنصه التفاعلي، فهو دائم التفكير فيه أثناء إعداده لنصه، كتابة، وتصميما، وإخراجا... مفكرا في كيفية توصيل الفكرة له كي يتحقق عنصر التفاعل بينه وبين نصه... لذلك يظل هذا القارئ مسيطرا وحاضرا حضورا ضمنيا ولكن قويا على طول مدة إنشاء النص التفاعلي"(2). فالمتلقي الذي استحدثه آيزر وجعله متضمنا داخل النصوص قد تربع على عرش الأدب الرقمي القائم على الافتراضية، وما ساهم في تجليه هو صفة التفاعلية الطاغية بين المتلقين والنصوص الرقمية.

2-5-3- المتلقي المنتج:

التفاعلية الرقمية بجميع تجلياتها سواء على مستوى تركيب وبنية النصوص؛ حين تتجاور الكلمة والصوت والصورة والحركة والألوان في حيّز واحد، فيحدث تفاعل بين هذه المكوّنات لتنتج نصا متكاملا. أو على مستوى التلقي ؛ فتفاعل القارئ مع النص الرقمي تجاوز مرحلة الانفعال والاستجابة كمرحلة أوّلية لتلقي النصوص، حيث يكون المتلقي مستقبلا لنص يراه مكتملا ولا مجال للتدخل في بنيته.

المتلقي الرقمي أصبح فاعلا في بناء النصوص، فهو ركن أساسي في إبداع هذه النصوص. ولهذا ارتأى الدكتور سعيد يقطين أن يطلق على النص الرقمي المقروء "النص المنتَج" فحسبه "لم يبق المتلقي مكتفيا بمتابعة النص بعينه، إنه "يكتب" النص بطريقته

(1)- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص149.

(2)- المرجع نفسه، ص168-169.

الخاصة، وهو ينقر على الفأرة ويتحرك في جسد النص وفق اختياراته وإمكاناته، وبذلك يبدع نصه من خلال النص الذي يقرأ هل نقول الآن بصريح اللفظ"النص الذي ينتج"لأن لفظة الإنتاج تكتسي هنا وضعا أوضح من السابق. هذا الإبداع التفاعلي هو رهين الإبداع غدا"[1]. فلم تعد القراءة تلقيا للإنتاج وحسب، وإنما أصبحت إنتاجا لنص يتم تلقيه لاحقا.

إن إبداع النصوص الجديدة بالاتكاء على نصوص منتجة سلفا، تكون محكومة بشروط. نظرا لاشتراك أطراف عدة في هذا الإنتاج أوّلها صاحب النص البكر، باعتباره صاحب المادة الخام "فالمشاركة التي تنسج خيوطها فيما بين الكاتب والقارئ والتي ينبغي أن تسور بأمرين:

أ- لا يمكن لهذه المشاركة أن تتحقق إلا بمبادرة الكاتب نفسه بجعله من نصا ترابطيا يعتمد في تمظهره على الحاسوب.

ب- لا تتعلق المشاركة إلا بالنص الذي يدخل مجال التقنية ليصبح رقميا، فيؤثث تبعا لهذا بمجموعة من المحددات والتفاعلات الكامنة، ذات القدرة على التأثير في إنتاج وتنظيم المحتوى"[2] .فعملية الإنتاج والمشاركة في الإبداع تبقى مرهونة بكاتب النص، ودرجة قابليته لأن يشاركه القارئ في نصّه، فتختلف هذه القابلية من مؤلّف إلى آخر.

حين يُسمح للقارئ بالمشاركة في النصوص الرقمية يصبح منتجا للنص ويكون"كاتبا مشاركا co-auteur لا يقتصر دوره على النقر وتنشيط الروابط ومشاهدة المعنى، كأي متفرج من الخارج، بل يساهم إلى جانب الكاتب في بناء هذا المعنى من خلال اختياراته الحرة وتجميعه للشذرات وفق نسقه الخاص متحولا إلى كاتب من الدرجة الثانية؛ لاشتغاله على اللغة محايلا وملاعبا إياها. وصولا إلى ما تخبئه بين طياتها من معان ثاوية. ثم بعد عملية البحث المضنية وإيجاده للمعنى يلجأ إلى اللغة من جديد كمحاولة منه لتسميته والتعبير عنه بالكلمات"[3]. وتظهر فاعلية الكاتب المشارك أكثر ما تظهر في تغيير المعنى والمحتوى اعتمادا على اللغة .

---

[1]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص243.

[2]- لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي-آليات السرد وسحر القراءة-، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014، ص195-196.

[3]- المرجع نفسه، ص196.

المشاركة التفاعلية أسهمت في قلب الأدوار بين كاتب وقارئ- منتج ومتلق- فأصبحت هذه المشاركة "حاملة لكل معاني التغيير التي لحقت محفل القراءة والكتابة أيضا داخل عوالم ترفض منطق التمركز، جاعلة من الأصل أثرا ومن الأثر أصلا مما يعني أنه أصبح بوسع الكاتب أن يصبح قارئا والقارئ كاتبا، مشاركا في العملية الإبداعية بغوصه في عالم المتخيل"[(1)] فانتفت بذلك صفة التملك والاستئثار بالنصوص.

سمح التشارك في إنتاج النصوص للمؤلف أن يصبح كاتبا وقارئا في الوقت نفسه، وللمتلقي أن يغدو قارئا وكاتبا. ويصوغها الدكتور سعيد يقطين على النحو التالي: "**الكتابة +القراءة= الكراءة /القراءة+ الكتابة= القتابة**"[(2)] فيكون المؤلف هو "الكارئ" والقارئ هو"القاتب".

إن المتلقي المنتج -"كارئا" كان أم "قاتبا"- ما كان ليصل إلى هذه الدرجة من الإبداع والإدماج داخل النصوص لولا الطبيعة المطواعة التي أكسبها الوسيط الرقمي إياها، إذ أنّ النص الرقمي "أدى إلى تغيّر جوهري على صعيد عملية الإبداع والتلقي، كما أنه أوجد علاقات جديدة بين النص والإنسان والآلة. وهذه العلاقات مرشحة للتطور مع الزمان لتنتقل إلى فضاءات جديدة للإعلام والتواصل بكيفية مختلفة عما هو موجود حاليا... كما أن المبدعين، أدباء وفنانين، أوجد لهم الحاسوب وتطور صناعة البرمجيات إمكانيات لم يكونوا يتصورونها في عملية الإبداع إلى الحد الذي صارت فيه مجالات الإبداع الفني مفتوحة على كل الاحتمالات والتطورات"[(3)]، فسمحت للجميع بأن يكون لهم الحظ في الإبداع، وفق ما دعت إليه التكنولوجيا، والعولمة التي فتحت المجال واسعا أمام الأفراد للمساهمة في الإبداع دون قيود .

2-6 أفق التوقع:

صفة عدم التحديد للبدايات والنهايات في النصوص التفاعلية الرقمية، وكذا صفة عدم الثبات والتحول هي ما فتحت للمتلقي أفق التوقع لأن "العمل التفاعلي بطرائق تقديمه

[(1)]- المرجع السابق، ص198.

[(2)]- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية-نحو كتابة عربية رقمية-، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط1، 2008، ص 201.

[(3)]- المرجع نفسه، ص 201.

المختلفة للقارئ ليس نصا مكتملا، بل إن كل قارئ يحاول أن يكمله بطريقته الخاصة، ويتحكم في ذلك عوامل كثيرة، منها: رؤيته الفكرية للقضية التي يدور حولها العمل، ومزاجه الشخصي، وتعاطفه مع الشخصيات. أما النصوص التي تقدم نهايات مختلفة بناء على اختيار القارئ، فهي أيضا غير مكتملة بالمعنى الحرفي لكلمة"الاكتمال"؛لأن النهاية تنتظر من القارئ أن يحددها، وبدون فعل التحديد، يبقى العمل ناقصا "[1]. فيتدخل لإكمال النقص الحاصل.

وفي أفق التوقع يظهر أنواع القراء الفاعلين في الإنتاج الرقمي، وتشكل سندا للنص إذ "أن كل حياة تنبثق على الانترنت تنتظر حيوات أخرى تقويها، من القارئ ومن الناقد معا، واختلاف كل ناقد عن الآخر في رؤيته للعمل هو دليل على خصب تجربة المنتج، وقدرتها على المقارعة من أجل البقاء"[2]. ونسوق لذلك مثالا القصة التي وضعها الدكتور محمد هندى على صفحته في الفيسبوك، والتي عنونها ب"أنا والقطار"[3] ودعمها بصور دالة ولم يضع خاتمة لقصته، وطلب من قرائه الافتراضيين أن يضعوا خاتمة لها:


تمت إضافة 4 صور جديدة بواسطة د. محمد هندى.
5 فبراير، الساعة 05:40 ص ·
المهم أن تحاول... أنا والقطار (شارك برأيك)
استيقظت في تمام الساعة الرابعة والنصف صباحا وموعد القطار الساعة الخامسة وعشر دقائق ...ماذا أفعل؟للحقيقة كنت بين نارين استكمال النوم أو المغامرة .....لكني في قفزة بهلوانية قررت المغامرة. على الرغم من بعد المسافة ...وأن نتائجها محسومة في الغالب ...ارتديت الملابس على عجل من أمري...وضعت ما يتقصني في الشنطة والساعة تطاردني....توقفت بين الحين والآخر..كي أتذكر ما سأحمله معي...لكن الذاكرة تخوننا في مثل هذه المواقف...وضعت النقود في جيبي...ثم خرجت مسرعا والساعة مازالت في طريقها ماضية غير عابئة بأمثالي..قطعت الطريق التي تفصل بين شقتي والشارع الرئيسي وأنا ألهث..كأن ذئبا يتضور جوعا يريد الفتك بأمعائي..ها أنا وصلت..وقف السائق ...المحطة...عندئذ قررت عدم النظر إلى الساعة وليكن ما يكون...لو سمحت أسرع...حاضر يافندم...أمام باب المحطة استوقفني الأمن كالعادة للتفتيش.. نجوت مع أنني كنت أحمل بعض الأشياء المحظورة....الساعة...ليته أخذها وخلصني من دقاتها المزعجة.....الساعة ...الوحيدة التي تسعى لتحقيق أهدافها في صمت.. دخلت....وسألت...فكانت النتيجة....
شارك برأيك في اختيار النتيجة المناسبة...
#الباحث___عن___الذات

---

[1]- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص61.

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- على صفحة الدكتور محمد هندى على الفيسبوك: على الرابط:
https: //web. facebook. com/profile. php?id=100001224423282

وحتى تحقق القصة التفاعلية أكبر عدد من المتلقين المتفاعلين لم يكتف بعرضها في صفحته الخاصة، وإنما لجأ الكاتب إلى نشرها في صفحات مجموعات أخرى مع الإحالة إلى رابط القصة على صفحته الشخصية، للإعلان وتحقيق أكبر نسبة مشاهدة وتلق:



وقد أوتي الدكتور محمد هندى سؤله، وحقّق تفاعلا كبيرا فكل متلق حاول أن يضع خاتمة للنص، وفق تصوّره، ومستواه

إسلام هاشم ربما السر يكمن في جملة " الساعة...الوحيدة التي تسعى لتحقيق أهدافها في صمت " وأعتقد أن الغرض من هذه القصة هو أن من يسعى لتحقيق هدفه ، يتجاهل الآراء التي كل غرضها الإحباط ، وهذا ظهر في جملة " والساعة ما زالت في طريقها غير عابئة بأمثالي " والذي يؤكد هذا ! ... عرض المزيد

2

أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى رؤية منطقية مبنية على تحليل نصي جيد اتفق معك في كثير من جزئياته لكن ....

1

أعجبني · رد · 6 أيام

إسلام هاشم أشكرك أستاذنا هذا من مصدركم ، ولكن .....النية في بطن الكاتب ، والنص ملك للمتلقي 🙂

1

أعجبني · رد · 6 أيام

عرض المزيد من الردود

كتابة رد...

محمد الدردير أرى انك بالكاد لحقت القطار أثناء تحركه ؛ بعد قفزة بهلوانية لا تقل مرونة وديناميكية عن سابقتها

تحياتي المبدع الخلوق د/محمد

1

أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله

د. محمد هندى وقد أكون ندمت على هذه القفزة...تحياتي 1

د. محمد هندى د.Sayed Negm...القراء جعلوا القصة سردا تفاعليا بامتياز..وذلك من خلال اقتراحاتهم المتميزة....

أعجبني · رد · 6 أيام

ام ياسين ربما نسيت شيئا جعلك تمتنع عن ركوب القطار

أعجبني · رد · 6 أيام

Nasr Elden Nasr Elden وف عز المنام دكمتني المدام واتاريني دافس الغطا برجليا

دافس الغطا

وياعيني على الغطا

2 😆

أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله

معالى الدبلوماسى اغلب التعليقات صدمتني فأصحابها لم يتحملوا عناء التفكير للحظه بل حتي لم يقرأو القصه بتمعن وعلقوا تعليقات تافهه ونسوا ان يضعوا نهاية اصلا للقصه المتلقيين أصبحوا لا يهتم بأعمال عقله

أعجبني · رد · 6 أيام

محمود حسين ها هو القطار بداء ف التحرك اكمل الجري ما زال في امكانك أن تصل له فقط يتبقى القليل من الجهد

أعجبني · رد · 5 أيام


د. محمد هندى القطار لم يأت...القطار تأخر...هذا..حلم....انت في للرحلة...مجرد خيال....هذه خلاصة ما قيل من اقتراحات...ماذا بعد..؟
أعجبني · رد · 6 أيام
Ahmed Abd Elreheem استيقظت من نومك مخضوضا وكل هذا كان مجرد حلم
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى نتيجة منطقية خاصة وأن هذه الحالة كثيرا من تصاحب من يكون على سفر...لكن....
1
أعجبني · رد · 6 أيام
Ahmed Abd Elreheem بتحصل معاي كتيرررر اوووي والله
1
أعجبني · رد · 6 أيام
كتابة رد...
احمد محي الدين عبدالله والنتيجة "اللحاق بالقطار ، لأن القطار تأخر عن موعده" وهكذا فعلت الذي كان يتوجب عليك فعله وجزاك الله خيرا
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى ما دليلك
1


Mohamed Sayed دخلت فسالت فاذا بالعامل يقول لي ساخراً "القطر معاده بكره مش النهاردة يابيه"..الخبر وقع علي كالصاعقه خصوصاً اني ومازلت الهث نتيجة السرعه التي ركضت بها في محاوله يائسه للحاق بالقطار.. حينها ندمت اني لم اكمل نومي حتى صباح اليوم التالي ولكن لاسف "تجري الرياح بما لا تشتهي السفن "
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى استكمال للقصة أكثر من رائع...لكن
1
أعجبني · رد · 6 أيام
Mohamed Sayed تنقصها النهايه
1
أعجبني · رد · 6 أيام
كتابة رد...
محمد حشمت الحق اركب قبل ما يمشي
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى فكرة لكن...
1
أعجبني · رد · 6 أيام
كتابة رد...
Muhammed Ahmed ركبت القطار فقد كان متأخر عن ميعاده
1


عماد ابوالهواري فكانت النتيجه
أن القطار غير متوجه للمكان الذي تريد الذهاب اليه.
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى ممكن
أعجبني · رد · 6 أيام
كتابة رد...
اكرامي ابو عز حلم جميل هي خديجة رجعت ولا لسة
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى ليتها كانت موجودة
1
أعجبني · رد · 6 أيام
كتابة رد...
Said Kessal ..ولكن الذاكرة تخوننا في مثل هذه المواقف..ربما خانتك
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى ربما


Ahmed Hossam دخلت فسألت على ميعاد القطار فقيل بأنه بضع دقائق وسيصل ولكن
أثناء الانتظار تذكرت بعض ما خانتني فيه ذاكرتي فظللت أفكر في ما قد خانتني فيه ذاكرتي
ولكن ما كنت أنساه كان هو أهم شئ كان تلك الأوراق التي أريد أن أكملها وانتهى الأمر
بأخذي قرار عودتي مره أخرى لجلب الأوراق والالحاق بقطار آخر
1
أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله
د. محمد هندى تخيل قرائي ممتاز يصلح أن يكون نهاية ...لكن...
1
أعجبني · رد · 6 أيام
Ahmed Hossam أنتظر النهايه من شخصك المحترم التى أتوقع أنها ستكون
أكثر إنسجاماً مع الأحداث وأجمل مما كتبناه لها
1
أعجبني · رد · 6 أيام
عرض المزيد من الردود
كتابة رد...
ابو عطيتو ابو السعود المغامره نجحت
وهذا ما دفعك لكتابة الحدوته
1
أعجبني · رد · 6 أيام
د. محمد هندى جيد..لكن



على شهيد علام أكيد أنك حاليا في القطار وإلا ما كنتش كتبت "المهم أن تحاول" في بداية المنشور ... رحلة موفقة إن شاء الله بروف.

1

أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى ربما لكن لم لا تأخذ المعنى بأنك حاول وحتى لم تحقق هدفك..المهم أن تحاول...عندئذ نكون أمام احتمالين التحقق وعدم التحقق...صباحك فل

1

أعجبني · رد · 6 أيام

على شهيد علام صباحك انشطه

1

أعجبني · رد · 6 أيام

كتابة رد...

Tomas Mofeed رحلة موفقة يا دكتور

1

أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى ما أدراك أن الرحلة اكتملت يا صديقي..ربما أكون عدت لاستكمال النوم

1

أعجبني · رد · 6 أيام

Tomas Mofeed نوع من التوقع .. لأن حضرتك أخذت بالأسباب وفعلت ما بوسعك ولم تتكاسل .. بالإضافة إلى أن أغلب القطارات في حالة عناد وخصومة ثأرية مع عقارب الساعة وكلاهما رافض للإلتقاء سويا 😃



د. محمد هندى تفاعل رائع مع القصة لم أكن أتوقعه...شكرا جزيلا...لكن ماذا بعد

1

أعجبني · رد · 6 أيام

Mostafa Abdelkader ثم بعد فترة سقطت من اعلى السرير واستيقظت من النوم وكان لايزال الوقت مبكرا على رحلة القطار ثم تذكرت فيما بعد انك ذاهب الى دار السلام حيث لا قطارات اصلا.

1

أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله

د. محمد هندى ممكن بس مش لدرجة دار السلام

أعجبني · رد · 6 أيام

كتابة رد...

Mostafa Abdelkader

1

أعجبني · رد · 6 أيام

Samir Elshafay Elshafay النتيجة معروفة ومحسومة : كالعادة القطار تأخر عن موعده وطبعا كملت نوم على المحطة وصحيت وفطرت والشمس طلعت وأخيرا وصل القطار....

1

أعجبني · رد · 6 أيام



د. محمد هندى فكرة التأخير تكررت لكن هناك ما هو أهم
أعجبني · رد · 6 أيام

كتابة رد...

Ebtisam Shalaby سيدي القطار بدأ التحرك الآن ..لم يكن هناك وقت لأفكر في الأمر.. .وجدتني أهرول لاستكمال المغامرة ...كان القطار قد أكل مقدار خطوات من القضبان فأسرعت ونسيم الصباح البارد يصفع عزيمتي أسابق الزمن والقطار وأنفاسي نحو عربتي إلي أن أقتنصت يدي مقبض مدخل العربة ....فارتمي جسدي في حركة بهلوانية لم أتوقعها من نفسي قط لأجد نفسي ملتصقا برحم القطار .
بس
1
أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى جميل جدا هذا الوصف الحركي النفسي للقصة ..لكن.....
2
أعجبني · رد · 6 أيام

اكرامي ابو عز هي كل المشاكل ف لكن ف 20 تعليق أكتبها وأرجع اقول هو ميقصدش كدا أنا مكنتش اعرف اللغة العربية صعبة كدا بس بنتعلم ف الكبر ربما
2
أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى برضه حاول يافنان 1
أعجبني · رد · 6 أيام

اكرامي ابو عز كلامك واعر يا دكتور وبعدين إحنا أيامنا فقر مكنش فية سيفونتيا
1



Eman Younis جميل
هذه قصة قصيرة تفاعلية فيسكية... يتبادل فيها الكاتب والقارئ الادوار.. فيصبح القارئ كاتبا والكاتب قارئا.... ارجو الا تكون الاخيرة لنقرأ لك المزيد
2
أعجبني · رد · 6 أيام

د. محمد هندى فكرة قد راودتني أستاذتي فأردت استغلالها..تحياتي
1
أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله

كتابة رد...

معالى الدبلوماسى جلست في المحطه وانتظرت القطار واكتشفت انك نسيت شيئا ما وان لهتك وخوفك من تفويت الرحله لم يستحق كل تلك المعاناه والصراع ما بين معدتك وعقلك وقلبك الذي كان يخفق خوفا من فوات الرحله
1
أعجبني · رد · 6 أيام · تم تعديله

اكرامي ابو عز كلام واعر دا خلينا بعيد احسن 2
أعجبني · رد · 6 أيام

معالى الدبلوماسى اكرامي ابو عز لو جيت جده ومعرفتنيش هنفخك
1
أعجبني · رد · 6 أيام



الملاحظ لردود القراء يجدهم يجتمعون في جوانب ويختلفون في أخرى، ويعبّر كل واحد منهم بطريقة مختلفة سواء من حيث اللغة، أو من حيث الفكر، أو من حيث الذائقة الفنية. في حين نجد الكاتب يرد على التعليقات ويتفاعل معها، ويحلّلها ويحفز المتلقي للإبداع أكثر حينما يكمل تعليقه بكلمة"لكن" حتى يستثير القارئ ليبدع أكثر.

2-7 الفراغات النصية في الأدب الرقمي:

إن مهام القارئ في الحذف والإضافة والتعديل، هي عبارة عن ملء للفراغات النصية. هذه الخاصية التي ركزت عليها نظرية التلقي. في أن النصوص تحوي بالضرورة فجوات على القارئ أن يسدّها. "وقد فرضت الطبيعة الجديدة التي تميز بها النص الالكتروني على النص الأدبي بصورة عامة ألا يكون مكتملا أبدا، فهو في حالة سعي إلى الكمال دائما، وهو قابل للتغير والتبدل مع كل قراءة، فكل قراءة تعني حلة جديدة يرتديها النص، ولا بد لكل نص من امتلاك عدد من الحلل المختلفة باختلاف من حاكها

من المتلقين المختلفة ظروفهم وعاداتهم ونفسياتهم وما إلى ذلك"[1]. فالنص الرقمي يستدعي تدخل القارئ حتى يساهم في اكتماله.

الفراغات النصية تكون واضحة في النص الرقمي، وتظهر في دعوة المتلقي إلى إكمال الفراغات وملئها كتكملة النص واختيار مسار أو اقتراح مسار جديد "إن عملية ملء الفراغات، وما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هي التي تكسبت النص الأدبي طبيعته الحركية، وتجعله كائنا متغيرا ومتجددا من قراءة لقراءة، وتنأى به عن الثبات والجمود"[2].

الفراغات لم تبق محصورة على بنية النص وإنما طالت اللغة أيضا "وكما غيّر مفهوم المشاركة دور الكاتب والقارئ غيّر دور اللغة التي غدت أكثر اهتماما بالمسكوت عنه في مقابل المعلن عنه الذي يتحول في تجربة القراءة إلى نقطة إرساء نصية. إذ تحمل النصوص الظاهرة عددا من النصوص المتوارية المؤشر على تواجدها ظهور اليد أو غيرها من الأيقونات الرامزة إلى حضور نص آخر يغري بالإبحار"[3] فأصبحت الروابط نصوصا متوارية وعلى القارئ كشفها من خلال كلمات تحيل على هذه الروابط، فالكلمات أصبحت ذات شحنات مضاعفة وعلى المتلقي فك شفراتها.

الفراغات النصية ليست حكرا على جنس أدبي رقمي دون غيره فهي تتجلى في جميع الأجناس الرقمية "تسمح طبيعة القصيدة التفاعلية بوجود عدد من الفراغات التي يشعر بها المتلقي، بل ويراها في النص بمجرد أن يدخل عالمه، لأنها بطبيعتها تعتمد كثيرا على إضافة المتلقي للنص المكتوب الذي يقرؤه، وعلى الطريقة التي سيوجه بها هذا النص، والتي من شأنها أن تحدث عددا من الفجوات الواجب عليه ملؤها كي يكتمل النص"[4] وهو ما اعتمده الشاعر مشتاق عباس معن في إبداعه الرقمي: "لامتناهيات

---

[1] - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص154.

[2] - المرجع نفسه، ص155.

[3] - لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، ص198.

[4] - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص156.

الجدار الناري"[1]. فقد جعل المبدع الانطلاقة من شكل ساعة تحوي أرقاما رومانية والنقر على هذه الأرقام يحيل إلى نصوص شعرية رقمية متوارية، كما يمكن الرجوع إلى هذه الساعة حين الانتهاء من القراءة أو استظهارها في شكل عمود مهام تكون يسار الشاشة. وذلك بغية الانتقال إلى نص آخر بالضغط على رقم من أرقام الساعة أو دائرة من الدوائر المرقمة في عمود المهام كما هو موضح في الصورتين المرفقتين:





فيظهر النسق الجدولي بتجل جديد. فالفراغات النصية في هذه القصيدة التفاعلية لم تكن كلمات وإنما كانت أرقاما. وكل رقم يحيل إلى قصيدة. كما هو الحال في إبداعه الرقمي الأول الذي يعتبر أول قصيدة رقمية في الوطن العربي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" فيضغط المتلقي على ضلوع البوح أو كلمات القصيدة ليظهر له النص الشعري الذي تحيل إليه.

---

[1]- مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، على الرابط:
http: //dr-mushtaq. iq/My-poetry-works/Interactive-digital/



أما ملء القارئ للفراغات النصية في جنس المسرحية التفاعلية فيظهر في تصور الأحداث وبنائها وفق المعطيات المطروحة، لأن "في عرض المسرحية التفاعلية يصبح كل فرد من الجمهور المتلقي حرا في مواجهة النص المعروض أمامه، وله حرية اختيار الطريقة التي يريد بها إكمال العرض المسرحي، بأن يتابع الحدث الذي يشده، وأن يتبع الشخصية التي تعجبه، دون أن يتدخل أي عنصر أخر خارج ذاته أو إرادته في اختياراته. ومن شأن مثل هذه الطريقة... أن تترك فجوات في ذهن متلقيها يمكن أن يطلق عليها اسم(الفجوات الذهنية)، وهي تختلف عن تلك الفجوات النصية المعروفة في النص الورقي التقليدي"[(1)] مادام المتلقي تتبع مسارا معينا فسيبني تصورا ذهنيا عن بقية المسارات وفق ما طرحه له مساره الذي تتبعه. أو بإعادة مشاهدة العرض مرات أخرى. وفي كل مرة يبني تصورا، ويضيف إلى رصيده مسارا حكائيا منفصلا.

[(1)] - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص156.

السرد الرقمي يفتح المجال واسعا للمتلقي كي يملأ فراغاته و"تعد الرواية التفاعلية ميدانا خصبا يمارس فيه المتلقون المختلفون خاصية ملء الفراغات، بدعوة وتشجيع من المبدع غالبا. ففي هذا الجنس من النصوص الأدبية الالكترونية تكثر الفراغات التي تترك عمدا من قبل المبدع كي يحفز المتلقي "[1] ويكون هذا الملء إضافة لما هو موجود أو تطوير للموجود أو وضع خاتمة. هذه الأخيرة التي تعد أبرز مظهر من مظاهر القصدية لدى المؤلف ودعوة صريحة منه للمتلقي ليملأ الفراغ ويكمل المسيرة التي بدأها الكاتب. وفي هذا خير دليل على تفاعلية الأدب الرقمي.

---

[1]- المرجع السابق، ص157.

I- التأويل (الهرمينوطيقا):

1- التأويل: التأصيل النشأة والتطور:

تعددت المفاهيم والتسميات لنظرية التأويل وتداخلت فيما بينها؛ نظرا لتعدد مجالات استخدامها ولارتباطها بالفلسفة والدين والعلوم المختلفة، وكذا باعتبارها ممارسة وعملية إجرائية في تحليل النصوص.فاصطُلح عليها: الهرمينوطيقا، النظرية التأويلية، فلسفة التأويل، التأويلية، التأويل...الخ .فمن النقاد والفلاسفة من استعملها بالمعنى ذاته، ومنهم من وضع حدودا فاصلة بين ما هو تصور فلسفي وما هو إجراء تحليلي للنصوص.ولعل ما يهمّنا في بحثنا هذا هو التصور الثاني وتطبيقه على النصوص الأدبية خاصة.

بدأت الهرمينوطيقا مع الألماني فريدريك شليرماخر Schlieermacher، وبعده فيلهلم ديلثاي Dilthey، ومارتن هايدغر، Heidegger وتلميذه هانز جورج غادامير Gadamer، وارتبطت عندهم بالفهم الفلسفي الوجودي. لكن الهرمينوطيقا المعاصرة التي دعا إليها الإيطالي إميليو بيتي Bitty والفرنسي بول ريكور Paul Ricoeur والأمريكي إرك دونالد هيرش Hirsh وغيرهم، سعت إلى تأويل النصوص وفهمها دون التركيز على البعد الفلسفي أو الديني الذي ارتبطت به في بادئ أمرها. وهذا دون إغفال المبادئ الأساسية للهرمينوطيقا. وأصبحت مستقلة استقلالا تاما فأصبحت "الهرمنيوطيقا hermeneutics هي نظرية تأويل النصوص، أو هي العلم الذي يبحث في آليات الفهم، وقد بدأت في الفكر الغربي الحديث مع القرن السابع عشر 1654؛ عندما انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا بذاته يناقش عمليات الفهم وآليات التأويل"[(1)] .فارتكزت نظرية التأويل على فهم النصوص ومحاولة البحث عن المعاني الظاهرة والخفية داخل النص. "فالتأويل بحث في ما قد فُكِّر فيه عن اللامفكَّر فيه عبر أفق الانتظار الذي هو إشارة وإحالة مع إمكانية الحيد عن الطريقة، عن المنهج، ويتم الاشتغال على اللغة بالفكر بصفة

(1)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص203.

مباشرة عبر أنطولوجية الفهم"[1]. فيتم الاعتماد على ما تظهره النصوص عبر لغتها، لفهم ما وراء هذه النصوص من معاني وأفكار متوارية داخلها، إذ أنّ "كينونة النص مشروطة بالتأويل، لأن الكل لا يقال أبدا، والعبارات مهما بلغت وفرتها تظل ناقصة بالنظر إلى الإمكانات المغيبة القادرة على إنجاز تراكيب لا متناهية للعناصر اللسانية"[2] فلا يمكن للنصوص أن تؤسس كيانها إلا إذا تم تأويلها .فالمعاني المحتواة داخلها قاصرة على التعبير عن كل ما يريد النص إيصاله، وكذا تثبت قصور النصوص على استيعاب جميع الدلالات، لذا يتم الاستنجاد بالتأويل، لمعرفة ما لم يستطع النص حمله واحتماله.

وإن كان للغة القدرة على توليد الدلالات، وكذا امتلاك المعاني المختلفة فإن التأويل يضبطها، ويجعلها في حدود ما أفصحت عنه النصوص التي هي قيد التأويل، فيبقى مرتبطا بالنص وذلك أن" كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له، وبهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ، وبغير ذلك لا يمكن التحكّم في مصيرها"[3] وبهذا يكون التأويل محايثا للنص.

وإن كان التأويل بحثا عن المعاني التي تحملها النصوص، يرى أمبيرتو إيكو أنه "لا يمكن للتأويل أن يقود إلى كل التأويلات الممكنة لأن ذلك خرقا لمبادئ التفكير العقلي"[4] على اعتبار أن النصوص تحمل دلالات متعدّدة ولانهائية من جهة، وأن المؤوِّل مهما كان تمكّنه من التأويل ومن مادة النص، ومهما وصل في فهمه له، يبقى يحمل

---

(1)- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، 2007، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 23.

(2)- أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي السرد بين الثقافة والنسق، ط1، 2006، منشورات Top edition، الدار البيضاء، ص78..

(3)- أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، ط2، 2004، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ص79

(4)- المرجع نفسه، ص13(مقدمة المترجم).

صفات عدم الكمال على اعتبار طبيعته البشرية من جهة ثانية.لهذا يغدو التأويل مجرد محاولات لفهم النص ودلالاته الممكنة .

حين سمحت التأويلية للمؤوّل بفهم النصوص والتعامل معها انتقلت"إلى العناية بالقارئ في ملء فراغات النص التي يتركها المبدعون عمدا بهدف تحفيز المتلقين على التأويل والتفسير، حتى تتحقق أبلغ لحظات التواصل النقدي الفني بين نصوص المؤلفين والنصوص المؤلفة لروافد القراء"[(1)] فاقتربت في ذلك إلى حد بعيد مع نظرية التلقي فقد فتحت نظرية التلقي " أفقا جديدا في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها، وهذا ينذر بزيادة التباعد بين القراء العاديين والقراء الابستمولوجيين، على خلاف ما هو شائع من أن نظرية التلقي والتأويل جعلت النقد الأدبي ملكا مشاعا بين القراء"[(2)] وبهذا يصبح المتلقي المؤوّل هو المتلقي الابستمولوجي الباحث عن ما وراء المعرفة، فهو لا يقرأ النصوص لأجل تحصيل المعارف.وعليه فالذي يقوم بفعل التأويل هو متلق، لكنه متلق غير عادي .

1-1 بين التأويل والتفسير والفهم Compréhension:

لا تكاد تخلو الدراسات التأويلية من مفاهيم لصيقة بالتأويل كالفهم والتفسير، يقول بول ريكور "إن مصطلح التأويل لا ينبغي أن يطبق على حالة فهم جزئية منفردة، أعني التعبيرات الحياتية المكتوبة، بل على كامل العملية التي تحيط بالتفسير والفهم"[(3)] فهو يرى بأن التأويل شمولي، إذ أنّه يحصل بعد عمليتي الفهم والتفسير "وإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال البحث عما تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ، فإن

---

(1)- محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة، منشورات المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ط1، 2004، ص 23.

(2)- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2007، ص 81.

(3)- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2005، ص 121.

المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء ظاهر الكلمات"[1]، فالمؤوّل لا يبحث عن قصدية النصوص، ولا مقصدية المؤلف "فيمكن محاورة النص بدون إدخال تصوّر وجود إنسان آخر وراءه"[2] فيتحرّر المؤوّل من سلطة المؤلف، وتنتفي حواريته معه، ويبقى متحاورا مع عمله وإنتاجه الأدبي.

فيبقى التركيز في التأويل منصبّا على المؤوِّل، ودرجات اقترابه من النص، ويربطه بول ريكور بالفهم لكن بدرجة استعلاء وتمايز إذ يرى أن "التأويل حالة خاصة من حالات الفهم، هو الفهم حين يطبَّق على تعبيرات الحياة المكتوبة"[3] فهو يراه تجاوزا من معاني النصوص إلى ربط هذه المعاني بالحياة والواقع فيمكن "أن يقارن عالما نصيا بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استنادا إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين وقابلية حصولها... بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكّنه من التصديق أو التكذيب"[4] فالفهم مشحون بالمرجعية والثقافة والواقع إذ لا يمكن للمؤوّل الابتعاد والتملص منها .

بارتباط التأويل بالفهم، وارتباط الفهم بالذات المؤوِّلة انعدمت الدقة والنتائج اليقينية، وتعذّر الوصول إلى المعنى الذي قصده الكاتب إذ أنّ "التأويل حينما يعتبر الفهم الوضعية الاعتباطية لمرجعيته فإنه لا يحدد نسقا لوظائفه وبهذا لا نضع الوجه المنطقي للمقارنة بين المعنى المقصود وبين الأثر الذي يحدثه المعنى في بنية الفهم، لا لاستعادة المعنى في جسد اللغة ولكن للكشف عن وضعية الاختراق الذي يحدثه المعنى في بنية الفهم"[5]. لهذا كان التأويل حالة خاصة من الفهم، تتعدّد بتعدّد المؤوّلين.

---

(1)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص201.

(2)- أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2001، ص 17.

(3)- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط2، 2005، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ص 120.

(4)- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص13.

(5)- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 36.

جعل بول ريكور المرحلة الأولى للفهم هي التخمين وبينما جعل التفسير هو التصديق لهذا التخمين، فيغدو كل من الفهم والتفسير عمليتين متعاقبتين، حيث" يميل الفهم الذي هو أكثر اتجاها نحو الوحدة القصدية للخطاب، والتفسير الذي هو أكثر اتجاها نحو البنية التحليلية للنص، إلى أن يصيرا قطبين متميزين في ثنائية متطورة"[(1)]. ولا يصح فصل أحد القطبين عن الآخر فهو يرى أن "التفسير وساطة بين مرحلتين من الفهم، فإذا عُزل عن هذه العملية العينية فسيكون مجرد تجريد، أو مجرد صنيع للمنهجية"[(2)]. فالتفسير فاقد للمعنى إذا فقد رابطه بالفهم، وحتى يقع التفسير عليه بفهم النص من خلال صلته بمؤلف النص لهذا "يسعى المفسر إلى النفاذ إلى نفسية المؤلف من أجل فهم النص، بمعنى أن المفسر يتخذ نقطة انطلاقه المؤلف، الذي يمر من خلاله ليصل إلى النص، بدعوى تماثل العوالم الداخلية بين المفسّر والمؤلف"[(3)] فالتأويل يربط الفهم بالتفسير كما يربط المؤلّف بالمؤول.

المؤلف تأشيرة مرور المفسر إلى النص حتى يسبر أغواره، ولهذا يختلف التفسير من مفسّر إلى آخر، مثله مثل الأقطاب الأخرى من فهم وتأويل، فحسب هانز جورج غادمير Hans-Georg Gadamer تبقى متغيرة باستمرار بتغير الزمان وتغير المتلقين "لأن الفهم أو التأويل عملية مستمرة من الحوار تكشف لنا في كل مرة عن بعد جديد ومختلف من أبعاد الدلالة النصية، ولهذا السبب لا يمكننا إطلاقا أن ننظر إلى أي معنى من المعاني التاريخية المكتشفة باعتبار المعنى الحقيقي والنهائي للنص، بل الأحرى أن ننظر إليه باعتباره نتاج التفاعل بين تجربتنا الحاضرة وتجربة النص"[(4)]. وعليه فالفهم والتفسير

---

(1)- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2005، ص 121.

(2)- المرجع نفسه، ص 122.

(3)- تأليف جماعي، التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص182.

(4)- نقلا عن: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 46.

والتأويل هي مراحل متمايزة لتحليل النصوص، تلتقي وتختلف باختلاف المقصديات والمرتكزات والغايات.

1-2 بين التأويل وانفتاح النص:

يسعى التأويل إلى مساءلة النصوص، ومحاولة الكشف عن دلالاتها الظاهرة المصرح بها، والدلالات الباطنة التي غابت أو غيِّبت. ذلك "أنّ التصور المنظوري للنص يرى بأن الكاتب لا يحوّل كل مادته إلى تعابير وكلمات، بل يحتفظ باستمرار بذخائر الصمت: الأمر الذي يعني أن الصمت مثل الكلام، له وظيفة دلالية تتلوّن بحسب السياق، وأن له بالتالي دورا أساسيا في عملية التواصل"[(1)] فكما للكلام دلالة، للصمت دلالة، وعلى عملية التأويل كما تبحث عن دلالات الكلام، عليها أن تستنطق هذا الصمت الكامن داخل النصوص.فينفتح النص على تأويلات متعددة بتعدّد المؤوّلين.

وكما سبق الذكر بأن التأويل يجب أن ينطلق من النص وعليه يتّكئ، انطلاقا من هذا المبدأ تظهر سلطة النص ومحوريته في عملية التأويل، فيرى بول ريكور Paul Ricoeur أنّ "القصد يحققه النص ويلغيه معا، لأنه لم يعد يحمل صوت شخص حاضر، والنص أخرس، لا صوت له...النص أشبه بقطعة موسيقية، والقارئ أشبه بعازف الأوركسترا الذي يطيع تعليمات التنغيم، وبالتالي، فليس الفهم مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى"[(2)] فيصبح تأويل النص وفهمه بهذا المعنى مولِّدا لدلالات جديدة مغايرة للدلالة الأولى التي حملها النص المؤوّل.

ويرى أمبيرتو إيكوUmberto Eco استحالة القبض على الدلالات والوصول إلى دلالة نهائية؛ لأن "التأويل غير محدود، ومحاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي

---

(1)- أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي السرد بين الثقافة والنسق، منشورات Top edition، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص79.

(2)- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2005، ص 122.

إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها"[1] فعدم الوصول إلى دلالة نهائية وقاطعة للنصوص الأدبية يجعل النصوص قابلة لأن تحمِل دلالات لانهائية. ويستدرك إيكو في السياق ذاته فيقول: "فالقول بأن التأويل قد يكون لا متناهيا لا يعني غياب أي موضوع للتأويل، كما لا يمكن القول بأن هذا التأويل تائه بلا موضوع، ولا يهتم سوى بنفسه"[2] فالتأويل بالرغم من تعدّده يبقى مضبوطا وممنهجا وضابطا لمقاصده.

وارتبط التأويل بالانفتاح النصي حيث "أن العمل الأدبي المفتوح في نظر إيكو، هو العمل الذي ينطوي على إمكانات تأويلية هائلة، إنه كل عمل يكوّن حقلا من الاحتمالات التأويلية، ويقترح سلسلة من القراءات المتغيرة باستمرار، ويكون مبنيا باعتباره كوكبة من العناصر التي تقبل مختلف العلاقات المتبادلة"[3]. فالتأويل يكشف عن طبيعة النصوص المفتوحة. كما تكشف هذه النصوص عن لامحدودية التأويل، وتغيّره في كل مرة يتم فيها تأويل هذه النصوص.فحسب بارت"ليس القصد من تأويل نص ما إعطاؤه معنى قارا إلى حدّ ما، وحرا إلى حدّ ما، وإنّما معناه على العكس من ذلك، تثمين أيّ تعدّد حِيَله"[4]، فيكون التأويل غير مضبوط بحدود ولا محكوم بضوابط.

1-3 بين التأويل والذات:

يرتبط التأويل ارتباطا وثيقا بالذات سواء أكانت الذات المؤلفة للنصوص، أو الذات المتلقية والمؤوّلة لهذه النصوص؛ إذ "تقوم الهرمينوطيقا بفك رموز النص وفتح عالمه على الذات، وبهذا الشكل تتم قراءة العالم الواقعي قراءة متعددة الجهات والزوايا، فلئن كانت رؤية العالم وحيدة الجهة فإن قراءة العالم عبر النص متعدد الجهات"[5] فالنصوص لم تنفتح على الدلالات فقط، بل انفتحت على الذات وعوالمها المختلفة. فيرى بول ريكور

---

(1)- أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص33

(2)- المرجع السابق، ص21

(3)- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 56.

(4)- رولان بارت، مقدّمة ص/ز (S/Z)، تر: محمد البكري، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، ع 2، خريف 2006، ص 124-125.

(5)- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، ص 29-30.

أن الذات تفهم ذاتها من خلال النص، وليس النص الذي يفهم على ضوء الذات. فالذات حسبه "هي نتاج عملية الفهم والتأويل، وليست منطلقها وأساسها"[1] وعليه فإن هذه النصوص تولّد ذواتا، وهي متوارية داخل هذه النصوص، وما على التأويل إلا البحث عنها.

إنّ البعد التأويلي يسعى إلى "مبدأ التعرف على ماهية الذات ومجالها الوجودي عبر وساطة اللغة، في الانتقال المعرفي من سؤال: ماذا يوجد لي لأعرف؟ إلى سؤال: ماذا يوجد فيْ لأعرف؟"[2] ففي تأويل النصوص تكتشف الذات ذاتها لذا "يستخدم القارئ في تأويله وضعَه الخاص ورغباته وتخوفاته التي لا يريد هو نفسه أن يفصح عنها، وقد تتجاوز المسألة وعيه إلى رغباته اللاشعورية"[3] فالتأويل فضّاح للذات حين تحاول الكشف عن النصوص وتأويلها "وتمثل الهرمينوطيقا نشاطا ذا فعالية لجهد الذات في تحصيل الحقيقة، وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة وتوسط الرموز وغموض العلاقات، وعليه تقوم الهرمينوطيقا بتجهيز الفهم بقاعدة أنطولوجية ذاتية لاستقبال خطاب الحقيقة"[4] فالفهم لا يحصل بمنأى عن الذات، والحقيقة التي تسعى الهرمينوطيقا لإظهارها ما هي إلا حقيقة أرادت الذات أن تكشف عنها ؛لأنها تعبّر عمّا تريد هي نفسها الوصول إليها.

ويبقى التأويل بحثا عن الذات. وسبر أغوار النصوص هو تفتيش عن الدلالات المختلفة والمحتملة لهذه الذات؛ فيرى أمبيرتو إيكو أنّه "في اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيّدة، إن ّالدلالة الجيّدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك، إن ّالأغبياء أي الخاسرين، هم الذين ينهون السيرورة قائلين "لقد فهمنا"، إن

---

(1)- نقلا عن: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 52.

(2)- عمارة ناصر، الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 42.

(3)- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط2، 2007، ص 88.

(4)- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، ص 19.

القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سرّ النص يكمن في عدمه"[1]. ومن خلال هذا يتّضح أنه يعسر الوصول إلى فهم نهائي ودقيق للذات، وليحصل ذلك "ومن أجل إنقاذ النص أي نقله من وضع الحاضن لدلالة ما، والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، على القارئ أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية، فعوض أن تقول الكلمات، فإنها ..تخفي ما لا تقول، إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كلّ شيء باستثناء ما يودّ الكاتب التدليل عليه"[2] فعلى القارئ أن يثبت ذاته ويبحث عن الذات المتخفية داخل هذه النصوص والتي لم يشأ المؤلّف الإفصاح عنها.

1-4 علاقة التأويل بالسياق:

لا محدودية التأويل، ولا نهائية الدلالات التي تنتج عن التأويل مردّها إلى الذات والكشف عنها من خلال النصوص -كما سبق الذكر- وكذا إلى عامل آخر هو العامل الأساسي في هذا التعدّد ألا وهو السياق، أي تموضع النصوص وربطها بما يحيط بها وما يسبقها إذ أن "الفهم لا يصل لممكناته الكبرى إلا من خلال ذلك الاختبار الذي يمارسه على الآراء المسبقة لينتقي منها ما يفيد المعنى، باعتبار أن المؤول ذاتا إنسانية منذ البداية معرضة لهيمنة هذه الأحكام المسبقة، التي ترتكز بدورها على تلك المفاهيم المسبقة"[3]. فالفهم لا يحصل من العدم، فعليه الارتكاز على الأفكار والمفاهيم السابقة لهذه النصوص.

إنّ ارتباط عملية التأويل بالنص، وضرورة انطلاقها منه حتى يحصل الفهم؛ جعل من الضروري مراعاة السياق الداخلي للنص؛ برصد المعاني والدلالات المختلفة التي يسوقها، دون إغفال السياق الخارجي وما يحمله من تموقع للنص ضمن الزمن ومع النصوص السابقة والمتزامنة مع النص المؤول، ويولي الدكتور حميد الحميداني السياق الخارجي أهمية كبيرة في تأويل النصوص فيقول: "إلى جانب الدور الذي يمكن أن يقوم

(1)- أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص43

(2)- المرجع نفسه، ص43

(3)- تأليف جماعي، التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص104.

به السياق الداخلي للنص في تحديد نوعية التفاعل مع النص وتوليد الدلالات المتباينة، يلعب السياق الخارجي بما في ذلك سياق عصر النص وظروف الكتابة ثم أخيرا سياق عصر القراءة دورا أساسيا في مسار وكيفية تأويل النصوص"[1] حيث لم يجعل السياق الخارجي مرتبطا بزمن الكتابة وحسب، وإنما أولى زمن القراءة العناية ذاتها حتى يحصل الفهم والتأويل. "إن التأويل فضلا عن كونه عملية وجودية، هو أيضا مسؤولية وإبداع واستيعاب للماضي وإدراك لمتطلبات الراهن والمستقبل هذا فضلا عن كونه عنصرا محددا لشروط كل مثاقفة جادة مع الآخر"[2] ولهذا كان السياق عنصرا ضروريا يتم الاستناد عليه في عملية التأويل من جهة، والكشف عنه من جهة ثانية .

العناية التي أولاها النقاد لفعل القراءة وسياقها، ودورها في فعل تأويل النصوص، إقرار واضح بإعلاء سلطة المتلقي ودوره في هذه العملية "فعندما يؤول القرّاء رمزا أدبيا تأويلات مختلفة فمعنى ذلك أن هذا الرمز قابل في سياقه الذي وضع فيه أن يؤوّل كذلك، لكن هذه القابلية لا تصبح فعلا حاصلا إلا بتدخل القراء أي بممارسة فعل التلقي، وهذا يعني أن القيمة والمعنى الأدبيين ليسا موجودين في الأدب، ولا في المتلقين، ولكن في نقطة التلامس بين القرّاء والنص الأدبي"[3]، وعليه فإن تأويل النص ذاته يختلف من متلق إلى آخر، ومن سياق إلى آخر، ومن زمن قراءة إلى آخر.فتتغير نتائج عملية التأويل بتغير أي طرف من أطرافها.

2- تأويل النص الرقمي بين التأصيل والتجاوز

انتقال التأويل من اللاهوت، إلى الفلسفة، إلى النصوص المختلفة، عبر مسيرة زمنية ليست باليسيرة، خير دليل على أنه" يعقد علاقات نقدية ومعرفية مع الميادين الفكرية المتنوعة، وخصوصا أن دلتاي يعتبره القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر،

---

(1)- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2007، ص 88.

(2)- محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة، ص 90.

(3)- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 87.

والمفتاح المهم الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في فهم النص المكتوب(حكايات، روايات، قصص، خطابات، رموز، أساطير) وإنما أيضا النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية والحقائق التاريخية والتحف الفنية"[1]. فالتأويل شمولي ومطواع؛بحيث يمكن تطبيقه على أشكال النصوص المكتوبة المختلفة، ويتعدّاها ليصل إلى تحليل ما هو مرئي غير مكتوب.

استنادا على هذا التصور للتأويل ومجالات تطبيقه "تتوسع حدود التأويل عند ميي Meier في أنها لا تتوقف عند حدود النصوص المكتوبة إذ أن هدف ميي هو تمديد البعد العالمي للهرمينوطيقا إلى كل البشر والطبيعة سواء كانت نصوصا أو تشكيلات خطابية أو فنون جميلة أو معادلات رياضية"[2]. وبالوقوف عند الأدب الرقمي الذي يعد امتزاجا بين ما هو مكتوب وما هو غير مكتوب، وباعتبار وسيطه الافتراضي غير الملموس، نجد أن الأدب الرقمي يمكنه أن يشكل قاعدة للتأويل ومادة له، بحيث يمكن تأويل كل العناصر المكونة لهذه النصوص الرقمية ولن تكون عصية عليه.وهي تحقق وتكشف الجانب الفني في الأدب، والذي دعا إليه التأويليون في "أن كل فن هو نتاج ثقافة ما، وتعبر عنه مظاهر وأشكال ثقافية متأصلة في التاريخ والثقافة .وهذا البعد الأنثروبولوجي للفن يعيد للفن وظيفته التاريخية"[3]. والنصوص الرقمية تعكس الثقافة السائدة في العصر الذي ظهرت فيه، حين طغت التكنولوجيا والعولمة بكل تمخضاتها، فظهرت الأشكال الرقمية المختلفة لتعكس هذه الثقافة، وكذا نجد في سرعة التقبل الذي قوبلت به هذه النصوص دليلا على تصويرها للفترة الزمنية التي ظهرت فيها .

---

[1]- حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2013، ص 188.

[2]- محمود خليف الحياني، ما ورائية التأويل الغربي الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 109.

[3]- تأليف جماعي، التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص165.

ولأن التأويل ينشد الخبرة الفنية الجمالية و"البحث في تجليات الخبرة الجمالية يعمل على استيعاب منتجات الفن وسيرورته (تواصله).حتى إذا تبدى لنا الفن في أشكاله المعاصرة أو ماضيه ليست مألوفة لنا آنسنا له وأنصتنا لما يودّ التعبير، فيحدث بالتالي تواصلنا معه"[1] وفي هذا تبرير لسرعة التقبل والاندماج مع النصوص الرقمية ؛ سواء في تحقيقها للجمالية المنشودة أو مسايَرة لها حتى يتحقق فهمها أولا، والتواصل معها فيما بعد وتفسيرها وتأويلها.

2-1 انفتاح النص الرقمي:

يظهر الانفتاح النصي الذي دعت إليه النظرية التأويلية بجلاء في النصوص الرقمية، وخير دليل على ذلك صفة التفاعلية التي ميّزت هذا النوع من النصوص؛ إذ تمثّل تجاوبا وعلاقة انغماس وامتلاك تعتري القارئ تجاه النص -مهما كان مستواه وتصنيفه ضمن قائمة المتلقين-وتستثيره حتى يقرأ النص ويختار مسارا له "فيبتني النص الأدبي في بعض أوجهه على مكونات متصلة من البنى التوليدية التي تفتحه على فضاءات واسعة تتيح للتأويل مجالا رحبا لنثر المعاني، وفرش الدلالات ليتسع بها أفق الانفتاح لقراءات عدّة تصنع المنجز الأدبي في مسار المتحرك الذي يتصل بالتمرد على التقليد قابلا لتعدد القراءات التي تستثمر إمكانات القارئ في توجيه ذلك المنجز بالأفق الذي تعمل عليه"[2] فلا تبقى التفاعلية مع النصوص ساذجة محصورة في القراءة ورغبة القارئ قي اختيار المسار فقط، بل تتعداها إلى القراءات المتتالية لهذه النصوص، ومنها القراءة التفسيرية التأويلية، ونلمس الانفتاح النصي واختلاف الدلالات التأويلية لنص واحد فما بالك بنصوص متعدّدة بتعدّد القرّاء بل وتعدّد قراءات القارئ الواحد.

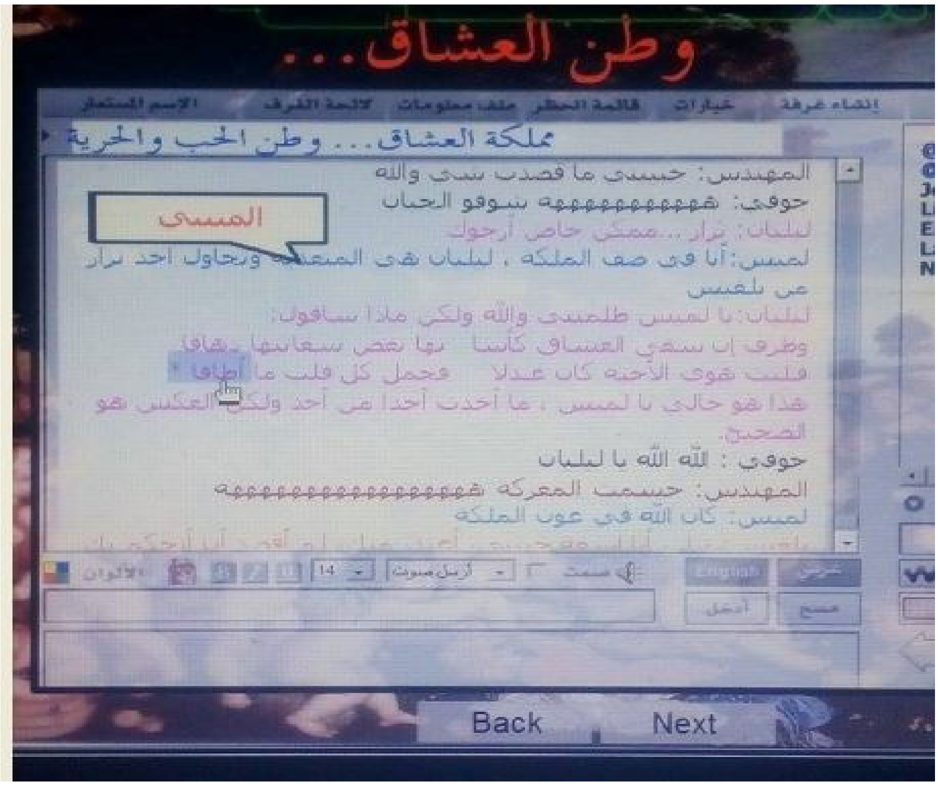
يبقى النص مطواعا في يد قارئه، وما الوسائط المتعدّدة إلا وسيلة سهّلت على القراء وأعطتهم الحرية في القراءة؛ وذلك حينما عدّدت الخيارات أمامهم، فشكّل هذا

---

(1)- المرجع السابق، ص165.

(2)- فاطمة بحراوي، المشاركة التفاعلية، ط1، 2012، دار الفراهيدي، بغداد، ص19.

انفتاحا حقيقيا على النص.ويمكن ملاحظة الدور الذي تلعبه الوسائط المتعدّدة في تسهيل القراءة وتوضيح المعالم، وبخاصة الروابط الشارحة أو التي تشير إلى إحالات، لا تظهر بالنقر عليها وإنما بتمرير الفأرة على الرابط يظهر المستطيل الشارح، سواء أكان شرحا للكلمات أو إحالة إلى مرجع أو اسم صاحب المقولة أو الشاعر، كما كان في رواية" شات"[(1)] للكاتب الأردني محمد السناجلة .



كما أن صفة عدم الثبات التي تميّز النصوص الرقمية، فتحت المجال واسعا لتعدّد القراءات للنص الواحد، وسمحت للمتلقي باكتشاف عوالم النص في كل قراءة .فيبقى بذلك النص خصبا ويكون القارئ منتجا لنص جديد في كل قراءة، "فالقراءة المنتجة التي تستثمر أدوات التحليل الأسلوبي وتصطنع لنفسها وسائل التشخيص تبقى قراءة ممتدة في الزمان والمكان لا يعتورها ضعف ولا يخالطها وهن، لأنها تأنس بالاتّباع وتستسلم للسماع"[(2)].

---

(1)- محمد السناجلة ،شات، تحمّل على الرابط:http://dubai.sanajleh-shades.com .

(2)- المرجع نفسه، ص19.

ففعل القراءة يحافظ على استمرارية النصوص عبر الزمن، وبالقوة ذاتها التي كانت عليها في القراءات الأولى، وتختلف بنيته كما تختلف مقصدياته، فينفتح بذلك على تأويلات متعدّدة وهذا خير دليل على انفتاح النصوص الرقمية.

2-2 التأويل الرقمي والكشف عن الذات الرقمية:

يرتبط التأويل ارتباطا وثيقا بالذات، سواء أكانت الذات المؤلفة أو الذات المتلقية للنصوص. وفي النصوص الرقمية خفت نجم الذات المؤلفة وطغت ذاتية المتلقي على النصوص؛ وذلك حين أعطيت كامل الصلاحيات للمتلقي، ولعل هذا ما يثبته محمد السناجلة في ردّه على تعليق لأحد المتلقين حول رواية" ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش"[1]:

١٧. د. أحمد رحاحلة :

من : الأردن

١٤ يناير، ٢٠١٦ الساعة ٩:١٠ ص

سأبارك لك هذا المنجز صديقي محمد

وأنتظر انتهاء التهليل والمجاملات والاحتفاء

وأعود لأقول لك:

هذه ليست (رواية واقعية رقمية) ربما على الأقل من حيث المضمون وأنت صاحب هذا الطرح.

وسأقول أشياء تثير الغضب، وأسأل أسئلة بحجم الإحساس الكموشي بالعبث

مبارك يا صديقي مبارك

رد

◦ محمد سناجلة :

من : الأردن

١٥ يناير، ٢٠١٦ الساعة ١١:٢٤ ص

تحياتي يا دكتور

ويسعدني نقدك، اكتب ما شئت فالرواية لم تعد ملكي الآن بل هي لك ولكم جميعا.

مودتي

رد

---

(1)- محمد السناجلة ،ظلال العاشق ،على الرابط: http://dubai.sanajleh-shades.com .

فالكاتب يملّك المتلقي النص الرقمي الذي أنتجه صراحة ويجعل نفسه في حِلّ منه، فالذات المؤلفة للنص تشرك متلقي النص مهما كان مستواه "ونجد أن صنعة الأدب التفاعلي الأساس هي "المشاركة"التي منحت المتلقي مساحة اشتغال في إنتاج النص، وقوّضت سلطة المبدع لتخلق مناخا تفاعليا حواريا جعلت هناك موازنة في الأدوار بين خلق النص من المبدع وإعادة إنتاج النص من المتلقي"[1]، وبهذه المشاركة تكتشف الذات المتلقية ذاتها في القراءة واختيار المسار والتعديل والتعليق، فكان المتلقي منتجا ثانيا للنصوص.فيكشف عن ذاته في الفضاء الرقمي السبراني، الذي يمكّنه من تجاوز وعيه إلى رغباته الخاصة، نتيجة ما أتاحه له التكنولوجيا من حرية.

إنّ تأويل النص الرقمي يكشف أنّ تنازل المؤلف الرقمي عن نصه للمتلقي لا يلغي بأيّ حال من الأحوال الذات المؤلفة، فهي تظهر في مواقع عدة باعتبارها صاحبة المادة الخام واللبنة الأساس، والأصل في الإنتاج الأول لهذه النصوص. فتظهر ذاته من خلال توجهاته وأفكاره المدرجة ضمن مؤلفاته، هذا خلاف التجلي الصريح حين يطلب من القارئ المراسلة أو التقييم وإبداء الآراء بعد القراءة، ونضرب مثالا على ذلك الأيقونة التي وضعها القاص المغربي محمد البويحياوي[2]:



---

[1] - فاطمة بحراوي، المشاركة التفاعلية، ص53.

[2] - إسماعيل البويحياوي، حفنات جمر، إخراج: لبيبة خمار، على الرابط:
http: //narration-zanoubya. blogspot. com/2014/07/blog-post_3318. html

فمراسلة القاص، وتقييم عمله إثبات لذاتيته، حتى وإن سُلّمت السلطة للمتلقي فالذات المؤلفة تبقى حاضرة، ولو بالمشاهدة عن بعد.

ونجد محمد السناجلة في روايته "ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش"[1] يعطي المجال للقرّاء، ويدرجهم في العمل الأدبي حتى بعد انتهاء القراءة:



فما الإله كموش إلا الكاتب محمد السناجلة، وما ردوده إلا كشف عن الذات المؤلفة للنص. إنّ التواصل الذي أتاحته التكنولوجيا ربط الذات المؤلفة مع الذوات اللامحدودة القارئة للنص، وسمح بالتواصل بينها.

وبالحديث عن التكنولوجيا والبعد العالمي الذي أكسبته للنصوص الرقمية، يكشف التأويل الرقمي عن الذات الجمعية؛ وهي اكتساب صفة التفكير الشمولي المطواع والابتعاد عن قوقعة الذات الفردية بفهمها وتوجهاتها وإيديولوجياتها لأنّ "القارئ السبراني هو قارئ عالمي، وجوده مقترن بوجود النص الالكتروني، وهو ما يعطيه صفة القارئ الواقعي/ الفعلي، الذي يصنع عالمه الافتراضي ويصطنع النصوص الرقمية متجاوزا ذاته متحولا إلى مجموعة قراء عبر شبكات الاتصال والتواصل، وليس هو ذلك القارئ المتوهم الذي

(1)- محمد السناجلة ،ظلال العاشق ،على الرابط: http://dubai.sanajleh-shades.com .

يبقى حبيس إيديولوجية الأنساق والسياقات المعرفية التي ينحدر منها"[1] فالقارئ كما يكتشف ذاته في النصوص الرقمية، يكتشف موقعه ضمن العالم الافتراضي ويُلزم ذاته بالدخول ضمن الفكر العالمي حتى تتشكّل الذات الجمعية، فنجد أنها اقتراب وابتعاد عن الذات في آن واحد.

2-3 التأويل الرقمي والسياق:

مثلها مثل النظريات النقدية المابعد حداثية، تأثرت نظرية التأويل بما يحيط بالنص الأدبي من ذوات -كما سبق الذكر- ومؤثرات خارجية على هاته الذوات فقد "تأثرت التأويلية بالمحيط والبيئة الثقافية والعصر الذي ظهرت فيه؛ ففي العصر الرومانسي تماهت مع الطرح الرومانسي في تمجيد الذات... وتحايثت مع طرح العلمية البنيوية والنقد الجديد... وتناصت مع طرح نظريات التلقي وما بعد الحداثة "[2] فالتأويل مطواع ومساير للعصر الذي يطبّق فيه فينطلق منه ويعود إليه.

بتطبيق هذه النظرية على النصوص الرقمية يتجلى أثر العصر ومستجداته على النصوص الإبداعية، فعلى الرغم من جميع التغيّرات التي مسّت النصوص الأدبية بتغيّر العصور وتغيّر الفكر المنتج للنصوص والمستقبل لها، إلا أن النقلة النوعية التي طرأت على الأدب؛ بدخوله إلى العوالم الالكترونية الرقمية غيّرت معه الفكر والنظر إلى النص الأدبي "فهناك مجتمع جديد، هو المجتمع الإعلامي، الذي تلاشت على سطح نصه الالكتروني الحدود والخصوصيات، بل تآكلت الهويات واضمحلت الفروقات بين الشعوب والثقافات، إذ إن التبادل الرقمي الخارق للحدود العابر للقارات قد أعلن عن ميلاد مجموعات بشرية جديدة، يصطلح عليها المجموعات السبرانية أو الافتراضية، التي لا ترضى بمنطق المجتمعات القديمة، حيث يُشترط مراعاة الروابط اللغوية والعرقية والدينية

---

[1]-عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 400، 401.

[2]- محمود خليف الحياني، ما ورائية التأويل الغربي الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 195.

لقيام مجتمع، إنه المجتمع الافتراضي الأثيري virtuel"[1] ففي العوالم الافتراضية ألغيت الفواصل بين الشعوب، وتم إلغاء الفروقات بين الذوات لتحل محلها الذات الجمعية التي تُظل جميع الذوات التي أصبحت افتراضية، وأصبحت تستخدم اللغة العالمية التي يتفق عليها كل المستخدمين، وهي اللغة الرقمية "ومن ثم تصبح الحقيقة هي مجموع العوالم الافتراضية المصطنعة المتعددة عبر الوسائط، المتواصلة اللامنتهية"[2] فللوصول إلى حقيقة النصوص يجب مراعاة الوسيط الحامل لها، وبتعدّد هذه الوسائط ولانهائيتها يتعّدد معها التأويل، ويكون تأويلها مغايرا لتأويل النصوص الورقية مهما كان العصر أو السياق الذي كتبت فيه.فالوسيط الإلكتروني لوحده يشكّل سياقا، ويمَكّن التأويل من تجديد آليات الفهم والتفسير لمواكبة هذا السياق.

تشكلّ صفة التفاعلية أساسا للأدب الرقمي، لذا أطلق عليه في العديد من الأبحاث والدراسات اسم الأدب التفاعلي " ويجدر بالنقد أن يأخذ في حسابه كلا من قناة الاتصال (الحاسوب) والسياق الثقافي أساسين فنيين لإجراء التفاعلية، فحين يكون النقد قاصرا عن معرفة أسرار نجاح أو إخفاق النص الأدبي التفاعلي ورصدها، ولا سيما المتعلقة منها بتقنيات قناة الاتصال الرقمية، فإنه يكون نقدا عاجزا لا يخدم الأدب التفاعلي في شيء ولا يقع منه موقع الرضا"[3]، فالتفاعل محكوم بالسياق، إذ لا يمكن حصول الفهم والتأويل بعيدا عنه، فهو يشمل الوسائط وقناة الاتصال والثقافة التي لا غنى للمؤوّل عنها في تحليله لهذه النصوص.

ويحصل أوّل ارتباط بين ثلاثية (النص/ السياق/المؤوّل) عند أول عتبة للنص ألا وهي العنوان، والذي يعتبر مفتاحا تأويليا للنصوص، وفيها يحصل أوّل ربط لمؤوّل النص بالسياق فهذه العتبة النصية تجعله"لا يقترب من موضوعه القرائي فارغ الذهن، وإنّما مزوّدا بمعارف خلفية وأنساق تصوّرية، تعمل لإنجاز سيناريوهات قرائية مبنية على ما

(1)- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ص 400.

(2)- المرجع نفسه، ص 400.

(3)- أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص 93.

يقدّمه العنوان من مؤشّرات دلالية"[1] فيسهم العنوان بشكل كبير في ربط القارئ بسياق النص حينها يحدث التفاعل، ومنه تكون الانطلاقة لتأويل النص.

ومما سلف نجد أنّه حين كانت التفاعلية السمة الأبرز للأدب الرقمي، استدعت خلخلة في عناصر العملية الإبداعية، بأن رُجّحت كفة المستقبل للنصوص الإبداعية الرقمية.وذلك نظرا لفاعليته في التلقي والقراءة بالمستوى البسيط، والتفسير والتأويل بالمستوى المركّب.فقد غيّر متلقي النص الأدبي فكره وآلياته بما اقتضته ضرورة الأدب الرقمي وعصر التقنية.فاكتسب صفة الإبداع بعد التحفيز الذي تحتويه هذه النصوص.

(1)- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية-التشكيل ومسالك التأويل-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص25.

الفصل الثالث

مرفولوجيا النص الرقمي بين كرونولوجيا التفكيك والتعالق الثقافي والدعامة السيميائية

I- تفكيك النص الرقمي

1- النظرية التفكيكية: المفاهيم والمرتكزات.

2- النص الرقمي ومستويات الإجراء التفكيكي

II- النص الرقمي وسياق النقد الثقافي

1- المرتكزات والمفاهيم الإجرائية للنقد الثقافي

2- تعالق النقد الثقافي والنص الرقمي

III- النظرية السيميائية ونبوءات النص الرقمي

1- النظرية السيميائية النشأة والتطور

2- سيميولوجيا الأدب الرقمي

إنّ زعزعة عناصر المنظومة الإبداعية، وإعلاء سلطة المتلقي جعلت النقد يستجيب لما يمليه عليه الأدب الرقمي، "غير أنّ اللافت للنظر هو عدم اتفاق النقاد الذين تصدوا لهذا المنجز الرقمي على منهج نقدي معيّن للتعامل مع أسراره، وكشف ما يخبؤه هذا النص الإبداعي من جوانب الجمال والإخفاق، فتعدّدت آراؤهم واقتراحاتهم وهي جميعا تدخل في باب التجريب، ولعلها حالة طبيعية، فالوليد البكر لم يزل يحتكر أسراره، ويظل النقد بحاجة إلى أن يخضع هذا الوليد إلى اختبار الزمن ليتأكّد من طبيعة الحوار الذي يلائم عناصره"[(1)]. وسنحاول في هذا الفصل التعرّف على الإجراءات النقدية التي تطبّقها بقية النظريات على الأدب الرقمي، كالسيميائية والتفكيكية والنقد الثقافي، واختبار مدى نجاعتها في التعامل مع هذه النصوص المستحدثة. فهل ستتمكّن هذه النظريات من ناصية الأدب الرقمي؟ وما الذي يلزمها لذلك؟

[(1)]- إياد إبراهيم الباوي، حافظ عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي –الولادة وتغير الوسيط-، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، ط1، 20011، ص49.

I- تفكيك النص الرقمي:

1- النظرية التفكيكية -المفاهيم والمرتكزات-:

1-1 نشأة وتطور النظرية التفكيكية:

ظهرت النظرية التفكيكية في أوربا على يد الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida أواخر ستينيات القرن الماضي. مستفيدا في ذلك من الفلسفة وممّا جاء به مارتن هايدغر Martin Heidegger وسيغموند فرويد Sigmund Freud قبله؛ اللذان تكلما عن التفكيك والفصل. وكان ميلاد التفكيكية "بجامعة جون هوبكنز John Hopkins في ندوة نظّمتها حول موضوع "اللغات النقدية وعلوم اللسان" في أكتوبر 1966... واشترك في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين مثل رولان بارت R.Barthes، وتودوروف T.Todorov ولوسيان غولدمان L.Goldman وج لاكان J.Lacan وجاك دريدا"[(1)] ما لبثت أن توسعت نظريتة لتجد لها محضنا جديدا هو القارة الأمريكية؛ فقد اعتنق مبادئها العديد من النقاد الأمريكيين على غرار: بول دي مان P. de Man وهيليس ميللر H. Miller وجيفري هارتمان G. Hartman وهارولد بلوم H.Bloom وغيرهم كثير. فقد راجت التفكيكية في الجامعات الأمريكية رواجا كبيرا دراسة وتطبيقا. خاصة بعد نشر دريدا لكتابيه "الكتابة والاختلاف L'écriture et la différence "و"علم الكتابة de la gramatologie" وترجمتهما إلى اللغة الإنجليزية. ولو أردنا الوقوف على تعريف لهذه النظرية لاكتفينا بتعريف مؤسسها جاك دريدا الذي أجاب على سؤال ماهو التفكيك؟ في الحوار الذي نشرته جريدة Le monde في 12 أكتوبر 2004 فقال: "لقد كانت كلمة التفكيك La déconstruction موجودة من قبل في اللغة الفرنسية ولكن استعمالها كان نادرا جدا... وفي سنوات 1960 بدأ التفكيك يتكوّن بوصفه-لا أقول مضادا للبنيوية-ولكن بوصفه متميزا عن البنيوية على كل حال ومعترضا على سلطة اللغة... ذلك أن التفكيك يبدأ بما هو نقيض. وأنا بدأت

---

(1)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 148-149.

معترضا على سلطة اللسانيات وسلطة اللغة وسلطة النزعة المركزية..."[1] ومن هذا يبرز لنا مفهوم التفكيكية على أنه قائم على التناقض، والاعتراض على المبادئ التي حملتها البنيوية والسلطات التي فرضتها (كالمرجعية اللسانية، اللغة، النزعة المركزية). فهي تهدم الأسس البنيوية، حتى وإن كان هو ذاته لا يقر بهذا التضاد إلا أن النقض والتعارض معها يعكسه بصورة صريحة في أعماله وتوجهاته. ولعل هذه المميزات هي ما جعلت النقاد العرب يصطلحون على تسميتها بالتقويضية والتشريحية، فنجد عبد الغذّامي يبرر سبب اختياره للتشريحية أو تشريح النص في تعريبه لمصطلح "Deconstructive Criticism" فيقول: "تحيّرت في تعريب هذا المصطلح... وفكرت له بكلمات مثل النقض/ والفك ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكّرت باستخدام كلمة التحليلية (من المصدر حلّ) ولكني خشيت أن تلتبس مع حلّل أي درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص. والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص".[2]

1-2 مرتكزات ومفاهيم النظرية التفكيكية:

كأيّ نظرية من النظريات النقدية، ارتكزت النظرية التفكيكية على مجموعة من المبادئ والمفاهيم التي أصبحت مقترنة بها، وشكلت منها كيانها المنفصل عن بقية النظريات؛ سواء من حيث نظرتها لبعض المفاهيم السابقة أو صياغتها لمفاهيم وأسس متفردة والتي من بينها نذكر:

1-2-1 اللغة/ الكتابة:

جاءت التفكيكية كبديل عن البنيوية والمناهج النقدية الحداثية، فيصفها دريدا في معرض حديثه عن نشأة التفكيك بقوله: "بدأ التفكيك يتكون بوصفه... لا أقول مضادا

---

(1)- جاك دريدا، ما هو التفكيك؟، تر منذر عياشي، نوافذ، ع39، فيفري 2009، السعودية، ص 65-67.

(2)- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، هامش ص 48.

للبنيوية ولكن بوصفه متميزا من البنيوية على كل حال ومعترضا على سلطة اللغة"(1) ويظهر هذا التميز بخاصة في ثنائية اللغة/ الكتابة؛ فيظل هذان القطبان مجتمعين لا يفترقان على الرغم من إعلاء سلطة أحدهما على الآخر، ففي الاتجاهات اللسانية الحديثة تم التركيز على اللغة وجعلها محور البحث بدراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها باعتبار أن: "كل شيء لغة"(2) فكانت الكتابة بذلك هامشية في الدراسات اللسانية. وهو الحال نفسه في الدراسات الفلسفية؛ فقد نظر الفلاسفة إلى الكتابة نظرة سلبية واعتبروها مجرد تشويه وتمويه ومحاولة زعزعة للحقائق: "وأبدوا خشيتهم من أن تدمّر سلطان الحقيقة الفلسفية. تلك الحقيقة التي تعتمد على الفكر الخالص الذي يتعرض لخطر التشويه عند كتابته"(3). وبهذا فقد كانت الكتابة تشكل خطرا على الفلسفة لهذا صُرف النظر عنها في الدراسات الفلسفية.

وبتغييب الكتابة- تهميشا أو رهبة منها- عُوّضت بالكلام (الصوت) فقد اعتُبرت "الكتابة شكلا غير صاف من الكلام، فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص... أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام".(4) ويتم تبرير الاستعاضة عن الكتابة بالكلام لما يمتلكه من خصائص كونهم جعلوا "الكلام أداة شفافة للتواصل في حين أن الكتابة واسطة غير مباشرة وملوثة لأنها تمثل حالة غياب تام للمعنى بغياب المتكلم. إذن المتكلم مشحون بالحضور في حين يحتل الحضور في الكتابة مكانة ثانوية"(5). ويرجع دريدا هذا الاعتقاد وهذا التخوف من الكتابة إلى: "أنهم يرون أنها (الكتابة) كانت مشبوهة دائما لأنها قابلة للتأويل وتنزع إلى التملص من التحديد وحيد المعنى"(6) فجاءت التفكيكية لتصحيح هذه الرؤية

(1)- جاك دريدا، ماهو التفكيك؟، تر منذر عياشي، ص 66.

(2)- المرجع نفسه، ص 66.

(3)- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1989، ص137.

(4)- المرجع نفسه، ص136- 137.

(5)- سامية راجح، بشير تاوريت، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ص84.

(6)- بيير زيما، التفكيكية-دراسة نقدية-، تر:أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996، ص58.

داعية إلى "إعادة النظر في دور الكتابة لا بوصفها غطاء للكلام المنطوق إنما بوصفها كيانا ذا خصوصية وتميز، إنها لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنها لا تختزله"[(1)].

وفي العلاقة بين ثنائية اللغة/الكتابة يقلب جاك دريدا المقولة التي تجعل الكتابة جزءا من اللغة فيقول:"وقد كف مفهوم الكتابة عن الدلالة على شكل خاص ومتفرع وثانوي من أشكال اللغة بعامة (سواء أفهمنا الأخيرة باعتبارها سردا أو تعبيرا، إدلالا أو إنشاء للمعنى أو الفكر... إلخ)، وقد كف ّأيضا عن الإدلال على قشرة خارجية أو قرين مجرد من القوام لدال أكبر "الدال للدال signifiant du signifiant" ونقول إن مفهوم الكتابة هنا قد يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللغة بجميع معاني هذا الفعل"[(2)]. فتكون بذلك اللغة محتواة في الكتابة. وتغدو جزءا منها.

كما يرى عبد الله الغذامي أن الكتابة تتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق، بل تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق وتحل محله. ويذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أسبقية الكتابة عن اللغة كون اللغة تنتج من النص. ويصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أن الكتابة تستوعب اللغة "فالكتابة ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها"[(3)] فتكون الكتابة الوعاء الحاضن للغة وللنصوص في آن واحد.

مكّنت الكتابةَ من احتلال تلك المكانة في الدراسات التفكيكية عدة خصائص أهمها[(4)]:

- العلامة المكتوبة هي إشارة يمكن تكرارها. وليس فقط في غياب الذات التي ابتعثتها في سياق بعينه، بل أيضا في غياب مخاطب محدد توجّه إليه هذه الإشارة. فالكتابة تؤدي معناها حتى بغياب الباث والمتلقي الأولين.

---

(1)- أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010، ص114.

(2)- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000ص104.

(3)- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص51.

(4)- رامان سلدسن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص139.

- العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلي وتقرأ في سياق مختلف بغض النظر عمّا قصد إليها كاتبها. فتبقى الكتابة تحافظ على دورها حتى بتغير السياق. كما هو الحال في اقتباس النصوص.

- العلامة المكتوبة تقبل الإبعاد Espacement بمعنيين؛فهي أولا تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها، وهي ثانيا تنفصل عن الإشارة الحاضرة. أي أن الكتابة لا يمكن أن تشير إلا إلى شيء ليس حاضرا فيها.

وهذه الخصائص جعلت الكتابة في التصور التفكيكي:"تتجاوز الدلالة التدوينية – الخطية-المبسطة إلى مفهوم أوسع يقوم على أن النص أفق مفتوح متغير ومتجدد باستمرار، والقارئ هو الذي يمتلك سلطة توسيع هذا الأفق وكتابته بصورة تأويلية متغيرة مع كل كتابة"[1]. ولعل هذا ما جعل دريدا يقسم الكتابة إلى نوعين[2]:

أ- كتابة تتكئ على التمركز المنطقي وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية /أبجدية خطية. وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

ب- الكتابة المعتمدة على النحوية أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة.

ونجد في هذا التقسيم دلالة واضحة على أن الكتابة هي البديل للكلام بوصفها ناقلا له مع تعويض الصوت (النطق) بالخطية. كما يؤكد النوع الثاني من الكتابة على أسبقيتها على اللغة باعتبارها مولّدا ومنتجا لها.

1-2-2 الاختلاف: La Differance

الاختلاف من أبرز مقولات التفكيك، فهي تحتل حيّزا واسعا من أعمال التفكيكيين تنظيرا وتطبيقا؛ بدءا بمقولة منظر التفكيكية الأول جاك دريدا: "في البدء كان

(1)- سامية راجح، بشير تاوريت، فلسفة النقد التفكيكي، ص87.

(2)- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص51.

الاختلاف"[1]. وقد سكّ دريدا هذه الكلمة "ليكشف بها عن الطبيعة المنقسمة للعلامة، ولا نسمع فيها الحرف a فندرك الكلمة –من حيث الصوت-على أنها Difference التي تشير إلى الاختلاف. وهذا الالتباس لا يمكن إدراكه إلا في الكتابة، فالفعل Differer يشير إلى الاختلاف والإرجاء على السواء"[2]. ونجد في هذا المصطلح تجليا واضحا لفلسفة دريدا التي تنقض مركزية الصوت، وهو بهذا يثبت صحة توجهه؛فقط من خلال اللفظ دون لرجوع إلى مفهومه فيكون الاختلاف La Difference في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقق الهوية في انغلاقها الذاتي. ودعاه دريدا بـ La Differance محولا حرف (e) في المفردة السابقة إلى (a) "مفيدا من هذا التحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللاحقة اللغوية ance معنى الفعل وطاقته، أي ما يقابل المصدر في اللغة العربية"[3]. وبالرجوع إلى مفهوم المصطلح وسبب هذا التغيير. فيرى رامان سلدن Raman Seldon أن هذا المصطلح يفيد الاختلاف والإرجاء معا باعتبار"الاختلاف مفهوما مكانيا تنبثق فيه العلامة من نسق الاختلافات التي تتوزع داخل النسق، أما الإرجاء فمفهوم زمني تفترض فيه الدوال إرجاء لا نهائيا للحضور"[4]. وبهذا يصبح مصطلح دريدا دالا على المكان والزمان في آن واحد.

ولكون الاختلاف مصطلحا مستحدثا في اللغة الفرنسية فقد قابلته الكثير من الترجمات له في اللغة العربية على غرار: الاختلاف، الإرجاء، الاختلاف المرجئ، الاختلاف المرجأ، التأجيل، الفارق... ولعل الترجمة الأكثر اعتمادا في النقد العربي ما ترجمه كاظم جهاد في ثنايا ترجمته لكتاب دريدا"الكتابة والاختلاف". فجعل حرف التاء في كلمة "الاختلاف" بين قوسين الاخ (ت) لاف، للدلالة على المصطلح التفكيكي. وفي ذلك محاكاة لما فعله دريدا للتمييز.

---

(1) - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص31.

(2) - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص136.

(3) - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص31.

(4) - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص136.

أمّا من الناحية الاصطلاحية فالاخــ(ت)لاف هو "الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أيّ نظام مرجعي ذي ميزة تاريخية عبارة عن نية من الاختلافات. وهذا يعني أن الاختلاف عند دريدا فعالية حرة غير مقيّدة. وهو يوجد في اللغة ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى"[1]. فجعله شرطا من شروط تحقق المعنى , في حين لا شرط يحكمه. وفي هذا دلالة على أن كل إشارة أو علامة لغوية لا تأخذ معناها إلا إذا تمايزت واختلفت عن غيرها. فهي لا تحمل معنى في ذاتها بل من خلال موقعها.

"والحال أنه بالنسبة لدريدا يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة محدثة تفتيتا لحضور المعنى ولتماثله بمعنى آخر ليس المعنى حاضرا أبدا. لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا إرجاء"[2].. ومن خلال هذا التعريف تتضح ثنائية الحضور والغياب بجلاء فمعنى العلامة غائب بنفسه حاضر بغيره. ونجد دريدا" يوضح أن الإرجاء إنما هو يجعل حركة الدلالة غير ممكنة إلا إذا كان كل عنصر يقال إنه "حاضر" ينتسب إلى شيء غير ذاته محتفظ في ذاته بعلامة Marqué العنصر السابق وتاركا نفسه تحفزها علامة علاقته بالعنصر القادم"[3]. وفي هذا إشارة إلى علاقة الاختلاف بمفهوم تفكيكي آخر ألا وهو الأثر- وسنأتي إلى بيانه لاحقا- وهذا ما يقر به دريدا في كتابه "الكتابة والاختلاف" فهو يرى أن دلالة مفردة "الاختلاف" تتضح من خلال "سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها مثل:الكتابة، الأثر، الزيادة، الملحق....".[4]

وفي الاختلاف دعوة للقارئ إلى إثبات فاعليته وحضوره في العملية الإبداعية فحين" رفض التفكيكيون مقولة وجود المعنى، وثاروا عليها وعلى أي مرجع يقول بأن المعنى حاضر موجود، وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمرا نسبيا فاسحين

---

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص153.
[2]- بيير زيما، التفكيكية، ص75.
[3]- المرجع نفسه، ص76.
[4]- جاك دريدا الكتابة والاختلاف، ص53.

المجال للقارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته ورؤاه الشخصية"[1]. فالإرجاء والمعنى الغائب يجعل النص مفتوحا على القراءات المتعددة والتفاسير المختلفة، لأن كل مفردة تحمل أكثر من دلالة، وأكثر من معنى، تُصفُّ أمام مفردة أخرى لها الخصائص نفسها كعدم الثبات، فتتشكل بذلك احتمالات كثيرة في تولّد معاني مختلفة.

يقوم مبدأ الاختلاف في استراتيجية التفكيك على معارضة شديدة بين الدلالات التي لا تقف عند حد معين، "هذه الدلالات سرعان ما تظهر مع الدوال لتغيب مرة أخرى داعية القارئ إلى البحث عن غيرها وهكذا يستمر إرجاء الدوال في مدلولاتها ليستمر القارئ بدوره في هدم النص وإنتاجه مع كل قراءة جديدة"[2] فتصبح العلاقة بين الدال والمدلول علاقة حضور/غياب وثابت/متحول. فالاختلاف مرتبط بالمدلول الذي يتغير بتغير النظرة والتصور لهذا الدال الثابت، فيشكل هذا الاختلاف فائضا للمعنى لا يستوعبه النص، وعلى المتلقي أن يصل إليه ويفك شفراته، وأن يصل إلى معنى ولن يكون نهائيا بالضرورة "فالنص يقول شيئا معينا ويقول في ذات الوقت شيئا آخر نقيضا له يكتمل به وكذلك الكلمة"[3]. فلا يصل المتلقي إلى النتيجة نفسها التي يصلها متلق آخر للنص نفسه، وقد تكون مناقضة لها، "فالاختلاف يعيد صياغة اللغة بتأليف جديد يعقد القرائن بين ما كان متنافرا ومتضادا ومتباينا من قبل"[4] فهو يحمل شحنتين متناقضتين ومسالمتين في الآن ذاته" ومن هنا سنبدأ المفارقة –مفارقة التعبير عن الأشياء بضدها، مفارقة البعد عن الشيء في ذات اللحظة التي تنوي بها التقرب منه"[5]. ويفسر عبد العزيز حمودة هذه العلاقة بقوله: "يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ

(1)- سامية راجح، بشير تاوريريت، فلسفة النقد التفكيكي، ص59.

(2)- المرجع السابق، ص62.

(3)- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص42.

(4)- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف –قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1994، ص67س.

(5)- عادل عبد الله، التفكيكية-إدارة الاختلاف وسلطة العقل-، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص74.

والنص، عبر دائرة هرمونوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية بعد أن ابتعدت إلى أقصى درجة ممكنة عن دلالتها، على أساس أن المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها هو المراوغة الدائمة واللعب الحر"[1] فعلاقة القارئ بالنص هي علاقة مساءلة وحوار واستنطاق بغية الوصول إلى نتيجة في نهاية المطاف.

3-2-1 الأثر Trace:

يعد الأثر من أبرز ما أفرزت التفكيكية، وقد عدّه النقاد بديلا للإشارة عند دي سوسير "فهو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب... وهو التشكيل الناتج عن الكتابة... لتبرز القيمة الشاعرية للنص"[2]. ويكون بذلك العنصرَ المميز للنص الأدبي عن باقي النصوص في هذا السياق يقول عبد الله الغذامي: "فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعرا لينقل إلينا أخبار الصحف، وإنما يكتب الشعر طلبا لإحداث الأثر"[3] فهو الذي يؤثر على المتلقي بتوليده لانفعالات تلي قراءة النص.

ولو رجعنا إلى تعريف رائد التفكيكية –جاك دريدا- للأثر نجده يركز على إثبات ثنائية الحضور والغياب –بحيث لا يكون هذا الغياب غيابا كليا فنجده يقول: "الأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه أي ما لا يكون حاضرا أبدا"[4]. فعدم الغياب الكلي يظهر في الناتج مع اختفاء المسبب لهذا الناتج.

ويعلق بيير زيما Pierre Zima على قول دريدا في تعريفه للأثر بإدراجه تحت مفهوم الإرجاء فيقول: "والحال أنه بالنسبة لدريدا يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة محدثة هكذا تفتيتا لحضور

---

(1)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص301.

(2)- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص51، 50.

(3)- المرجع نفسه، ص52.

(4)- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص53.

المعنى ولتماثله، بمعنى آخر ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد بات دائما مرجأ"[1]. فالأثر هو العلامة التي تجعل المعنى مرجأ فلا يمكن الوقوف عليه بحضور الإشارة اللفظية "فهو يشير في الآن ذاته إلى امتحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته"[2]. ولكون الأثر دالا على الامتحاء "فهو يتنافى والحضور:هو ما يتناقض مع الامتلاء، هو ما يتعارض مع العلامة القارة في تبديها"[3].

ولأن التفكيكية تركز في دواخل النص دون الخروج عنه، فإنها تعمل من داخل النص لتبحث عن الأثر، "وتستخرج من جوف النص بناه السميولوجية المتخفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب"[4]. فيكون الهدف من تشريح النصوص هو الوقوف على الأثر ومحاولة البحث عنه.

ونلاحظ أن التفكيكية جعلت الأثر هو الدافع للكتابة كما سبق وأن ذكرنا، وفي الآن ذاته تريد أن تبحث عنه " فيدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص، ثم يعود إلى الأثر وهكذا دواليك... فالأثر إذا سابق على النص لأنه مطلب له، فإذا ما جاء النص وتلبس بالأثر، صار تلمس هذا الأثر هدفا للقارئ والناقد، وبهذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله"[5]. فلا يمكن حصر الأثر في موضع محدد فهو يحتل مواضع عدة مع عدم ثباته ولعل وصف الناقد الأمريكي فنسنت ليتش Vincent Leitch له بالسراب خير وصف يمكن أن يوصف به.

وعليه ووفقا لهذا التصور لمفهوم الأثر اعتبر دريدا الصوت والكلمة "نسيجا من الآثار المحكية، ومقادير ضئيلة من الانزياحات كتفاضل وكتباين يسم العلاقة بالآخر"[6].

---

(1)- بيير زيما، التفكيكية، ص75.

(2)- عادل عبد الله، التفكيكية، ص91.

(3)- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، ص 09.

(4)- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص54.

(5)- المرجع نفسه، ص51.

(6)- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، ص09

فالأثر كما يتبدّى في الصوت والكلمة فبالضرورة يتبدى في الكتابة التي هي محور تركيز التفكيكيين، ومع هذا "ما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات الأثر وليست هي الأثر نفسه. وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له –كما يقول دريدا- وهدف التحليل التشريحي هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها"[1]. فهو الوحدة الإنتاجية للكتابة فتتأتى بفضله وتنتجه في الوقت ذاته.

1-2-4 التمركز حول العقل(اللوغومركزية) Logocentrisme:

مبدأ الشك والرفض والحضور والغياب التي قامت عليها استراتيجية التفكيك ولّد مقولة اللوغومركزية التي صاغها دريدا، ونحتها من كلمتي Centrisme وهي كلمة فرنسية تعني التمركز وlogos وهي لفظة يونانية، ولعل هذا الاختيار للمفردة اليونانية دلالة على ارتباط التفكيك بالفكر والفلسفة. ولا يمكن الوقوف على معنى واحد وواضح للوغوس، فقد تعددت معانيها وتشعبت، وتعني هذه الكلمة فيما تعنيه الصوت اللفظي والعقل الخلاق"وترجمت مرة بالمقولة وأخرى بالجدل والحجاج والمحاجّة وتارة بالقول واللفظ وأخرى بالخطاب وغيره"[2]. ويرجع سبب تعدد المعاني للمفردة إلى اختلاف تموقعها، والوظائف والاستخدامات التي توكل إليها " فهي تحليل إلى فضاءات ثلاث كلها تتصل ببعضها من خلال بنية مفهوماتية متكاملة، هذه الفضاءات الثلاث هي[3]:

أ- فضاء اللغة والتشكل اللساني: وبهذا تكون معانيها: اللفظ، القول، الخطاب، الوصف، المقولة والمحاجّة.

ب- فضاء الفكر والعمليات الذهنية: وهنا يكون من معانيها**:** التفكير، التعليل العقلي، الاعتبار والشرح.

---

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص51.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط3، 2002، ص219.

[3]- المرجع نفسه، ص220.

جـ- فضاء الكون الحسي: وهنا تأتي معاني المبدأ التأسيسي التركيبي والمعادلات الرياضية والقوانين الطبيعية وما شابهها"

ومن خلال هذه الدلالات المختلفة للّوغوس ينتج مصطلح تمركز اللفظ، تمركز العقل، تمركز التفكير... الخ كمقابل للوغومركزية أو مركزية اللوغوس. "و يبقى سؤال دريدا مطروحا: أية إستراتيجية يمكن لنا أن نتوخاها حتى نفشل الخطاب ونعوّق ما يرتد به إلى ذاته فنفرض عليه اختراق تخومه والقبول بمقولات الأخر؟ "[1].

ولعلّ دريدا يجد في نقد مركزية العقل السبيل لتقويض وتشريح النصوص، والوصول إلى إجابة لسؤاله ولهدفه الأول من التفكيك. وهي المركزية ذاتها التي أعطت الأولوية للصوت (اللغة المنطوقة) على حساب الكتابة. فنربط هنا بين مركزية العقل وبين اللغة/ الكتابة –التي تناولناها آنفا- والتي وصل من خلاها دريدا إلى التمييز بين المنطوق والمكتوب، وجعل الكتابة حاضنة للغة، وهدم التصور السائد الذي جعل الصوت أعم من الكتابة لهذا" انتقد دريدا الفكر الغربي من منطلق أنه فكر يتمركز حول الحضور أو الصوت واللفظ: النطق"[2]. فرفض كل توجه نحو الصوت وقوّض هذه المركزية.

وما مقولة اللوغومركزية إلا تأكيد لما ذهب إليه في تفصيله لعلم الكتابة (الغراماتولوجيا)، فقد هدف من خلاله إلى زعزعة الفكر الذي يرى بمركزية الصوت، وكذا خلخلة ومناهضة المفاهيم المعرفية التي سيطرت على الفكر والفلسفة باعتمادها لمركزية العقل "بل إن دريدا في كتابه في النحوية يجعل اللوغوس واللغة والعقل والنحو سلسلة متصلة الحلقات حتى يستطيع تقويض بنية الفكر الغربي"[3]. لأن باجتماعها جميعا يصل إلى غايته من التفكيك "لأن علة وجود التفكيكية وأحد أهدافها المعلنة هو القضاء على سلطة اللوغوس وإنهاء عهد السيطرة الميتافيزيقية إلى غير رجعة"[4]. وتبقى التفكيكية دائمة السعي إلى "البحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار

---

[1]- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، ص20.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص222.

[3]- المرجع نفسه، ص222.

[4]- عادل عبد الله، التفكيكية، ص150.

البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد"[1]. وحين ينهار البنيان يتحطم مركزه "وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة وتتحول قوته بفعل الاختلاف إلى غياب الدلالة المتعالية وإلى تخصيب للدلالة المحتملة"[2]. فيكتسب النص صفة اللاثبات لتغير الدلالة بتغير المركز؛ لأن في كل عملية الهدم وإعادة البناء "تكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة يحددها-بالطبع-أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا"[3]. فتصبح الدلالات مستمرة والمعنى لانهائيا نظرا لعدم اقتران هذه الدلالات بمرجع، ولتغير مركزها في كل حين فيستحيل الوصول إلى ضبط الدلالات والمعاني، وبالتالي استحالة تحديد بداية النصوص ونهايتها.

2- النص الرقمي ومستويات الإجراء التفكيكي:

سنحاول فيما يلي-واعتمادا على خصائص ومبادئ النظرية التفكيكية المذكورة آنفا- استجلاء مدى قابلية النصوص الرقمية للتحليلي التفكيكي؛ نظرا لطبيعتها وبنائها المتغير عن النصوص المفككة فيما مضى. فهل يمكن للأدب الرقمي أن يستجيب لمقولات التفكيكيين؟ وهل تبقى النظرية التفكيكية صامدة في وجه هذا الوافد الجديد؟

2-1 اللغة/ الكتابة:

في الأدب الرقمي لم يحصل الصراع بين الكتابة والصوت أو الكلام، كما كان في الدراسات اللسانية والفلسفية التي اعتبرت أن الكتابة تغييب للمعنى. بل على العكس تماما بقيت الكتابة محافظة على طابعها ومركزها في الأدب الرقمي. نظرا لتوفر سلطة الحضور التي عاب النقاد غيابها في الكتابة الورقية، حين غدا الصوت مرافقا للكتابة وحتى حينما تُدرج الأصوات في كثير من الأحايين يتم إرفاقها بكتابة كلمات منها، أو وترجمة الكلام جميعه كتابيا كما في قصائد الفيديو. أو حتى وإن تعلق الأمر بأغنية أو

(1)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص339.

(2)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص154.

(3)- عبد العزيز بن حمودة، المرايا المحدبة، ص339.

مقاطع من خطب مشهورة، ونضرب لذلك مثالا في القصيصات الترابطية "حفنات جمر"[1] لإسماعيل البويحياوي فقد جعل الكتابة مرافقة لكلمات أغنية"الأرض بتتكلم عربي"

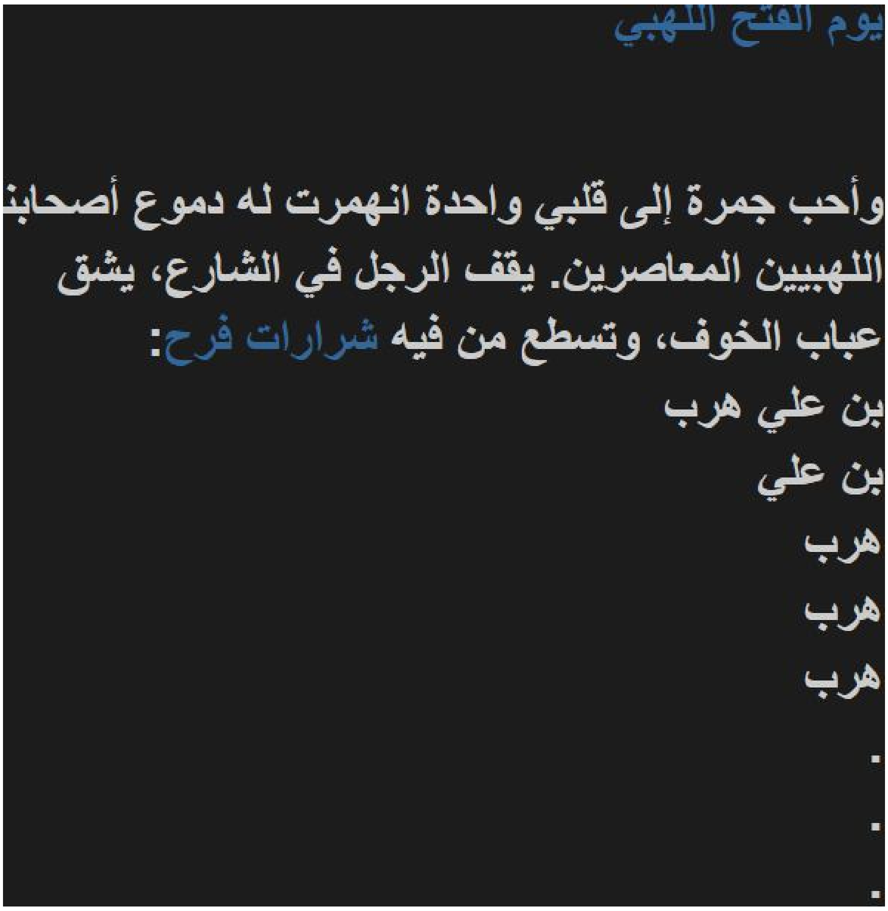


وكذا نجد الكاتب ذاته جعل الكتابة ترجمانا للصور، ومعلقة عليها بدل الصوت في مقاطع مشهورة، كمقولة المواطن التونسي الذي علّق على رحيل الرئيس بن علي. بوضع كلماته مرافقة لصورته.



(1)- إسماعيل البويحياوي، حفنات جمر، إخراج: لبيبة خمار، على الرابط:
http: //narration-zanoubya. blogspot. com/2014/07/blog-post_3318. html

أو النقل الحرفي لكلمات المقولة كما هو الحال مع مقولة مواطن آخر في السياق ذاته:


يوم الفتح اللهبي

وأحب جمرة إلى قلبي واحدة انهمرت له دموع أصحابنا
اللهبيين المعاصرين. يقف الرجل في الشارع، يشق
عباب الخوف، وتسطع من فيه شرارات فرح:
بن علي هرب
بن علي
هرب
هرب
هرب
.
.
.

نجد مما سبق أنّ الأدب الرقمي خير معضد للكتابة ومركزيتها؛ حين لم يلغ حضورها بالرغم من إمكانية تعويضها بالصوت والوسائط المتعددة التي أتاحتها التكنولوجيا، فحافظ على الكتابة وعلى سلطتها بما ضمن أدبية الأدب الرقمي.

وبدخول عوالم التكنولوجيا بقيت الكتابة محافظة على خصائصها التي بوّأتها المكانة التي احتلتها في الدراسات التفكيكية. وأبرز هذه الخصائص تأدية المعنى حتى بغياب باثّها. وإمكانية أن تشير الكتابة إلى شيء ليس حاضرا فيها؛ ويتجلى ذلك رقميا حين تغدو الكلمات المكتوبة أيقونة تحيل إلى رابط لنص أو نصوص أخرى. فالكلمة المكتوبة رقميا إضافة لاحتوائها على معنى غائب وإشارتها إليه، يمكن أن تشير إلى معاني ودلالات أخرى؛ وهذه الكلمات تكون دالة على رابط وبوابة لنصوص أخرى، يمكن أن تكون كتابة ويمكن أن تكون غير ذلك، وقد تكون هذه الكلمات عناوين لهذه النصوص

في بعض الأحايين. فتختلف فاعليتها؛ فبعد أن كانت جزءا من نص أصبحت مركزية في النص الآخر الذي ولّدته بسلطة حضورها.

2-2- الاختلاف :La Differance

يظهر الاختلاف فيما تحويه العلامات في النصوص الرقمية من اختلاف حتى تتولد المعاني مثلها مثل نظيرتها الورقية؛ إذ أن العلامات تتمايز وتختلف عن بعضها باختلاف مواقعها، وباختلاف مقصديتها في بناء المعاني. سواء أكانت هذه المعاني مرجأة أو حاضرة من خلال اصطفاف هذه العلامة مع العلامات الأخرى، وبعد خلق علاقة بين هذه العلامات يمكن أن يتكون المعنى.

أول اخــ(ت)لاف يظهر في النصوص الرقمية هو اختلاف الوسيط الحامل لهذه النصوص، واستخدام الوسائط المتعددة وموقعها المركزي في بنائها. وباختلاف هذا الوسيط اختلف معه نظام العلامات. فحين أدخلت إلى شاشات الحواسيب اختلفت دلالات العلامات التي أصبحت قائمة على نظام (1/0) ومرصوفة وفق نظام معين مع ما قبلها وما يليها. وبتغير موقع هذه العلامات تتغير دلالتها ومعها الهيكلة العامة للنص الرقمي.

كما نجد في الأدب الرقمي تأييدا لرفض التفكيكيين لمقولة وجود المعنى وحضوره المسبق :أولا من خلال النصوص المكتوبة سواء أكانت لغوية -شأنها شأن النصوص الورقية- أو غير لغوية. وذلك كون هذه العلامات فسحت المجال للقراء في تأويل هذه النصوص، فحين غُيّب المعنى تعددت القراءات له بتغير القراء ويمكن أن تكون متعارضة ومتناقضة في بعض الأحيان، حين يكون فهم العلامات متعارضا. وما يعضّد مقولة الاختلاف في الأدب الرقمي هي الروابط، فهي التي تغير مسار القراءة وتجعل الخيار للقارئ في اختيار مساره وهو ما يتجلى في أنماط النصوص الرقمية التي تتغير أبنيتها باختلاف ما تحيل إليه الروابط المحتواة فيها.

مبدأ الاختيار أنتج معه اختلافا في معاني ودلالات النصوص، نظرا لاختلاف المسار الذي يتبعه كل قارئ. وكذا تختلف عند القارئ نفسه في كل قراءة وإعادة قراءة. وهذا من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها إستراتيجية التفكيك؛في عدم الاستقرار والثبات

لا في الدلالات وحسب كما هو الحال في الأدب الورقي، بل حتى في التموقع والتشكل وعدم ثبات البنية، ففي كل قراءة للنص يمكن أن تتغير الانطلاقة، وهذا ما يجسده مبدأ الاختيار المميّز للنصوص الرقمية، فيتغير معها المعنى وبنية النص جميعا.

2-3-الأثر Trace:

الأثر هو الغاية المرجوة من كتابة النصوص الأدبية، وهو سابق ولاحق للكتابة في آن واحد، فهو القيمة الجمالية التي من أجلها تكتب النصوص، وحتى تميَّز النصوص الأدبية من غيرها.

ويتجلى الأثر في النصوص الرقمية من خلال الكتابة، ومن خلال المكونات النصية سواء أكانت لغوية كالكلمة والعلامات اللغوية، أو كانت رقمية كالروابط والوسائط المتعددة. فنجد في رأي دريدا -بأن الصوت والكلمة آثار- خير دليل على أن المكونات الرقمية التي ترتكز عليها النصوص هي أيضا آثار تكون ذات دلالة على الأثر العام الذي يرجوه النص ؛من خلال سعيها لتحقيقه كونه سابقا عليها. وحين تُحدث جميع هذه المكونات الأثر المرجو الذي كُتبت من أجله هذه النصوص خاصة بالتجلي الجديد لها، يكون الهدف من تفكيك هذه النصوص الرقمية هو الوصول إلى الأثر، والبحث عنه باعتباره مطلب هذه النصوص والمحقّق لأدبيتها.

ولولا هذا الأثر المحقق من النصوص الرقمية الالكترونية لعسر عليها أن تدخل في دائرة الأدبية، ولكان تقبُّلها ضمن الأدب مستحيلا ؛كونها تعدّت دائرة الأدبية حين وظّفت عناصر غير أدبية، وأُدخلت عوالم جديدة يصعب على الأدب تقبلها. فالأثر الذي كُتبت من أجله هذه النصوص تحقّق بدعم من التكنولوجيا. ولعل هذا هو الأثر الأوّل الذي تحقق في النص الرقمي وهو أثر الاستجابة للواقع الرقمي الذي فرضه العصر. وحين مواكبة الأدب له، وكذا أثر الليونة وسرعة تكيّف الأدب مع المستجدات حتى وإن كانت مخالفة له في الطبيعة، وحتى ليُخيَّل انتفاء التقائهما.

2-4- التمركز حول العقل(اللوغومركزية) Logocentrisme:

رفضت إستراتيجية التفكيك مقولة التمركز حول العقل ونادت باللامركزية. وسعت إلى البحث عن البنية غير المستقرة التي من خلالها يمكن تهديم النص تهديما كليا، ومن ثمة إمكانية إعادة بنائه من جديد. وبذلك ينتفي مركز النص، ويصبح قابلا لإعادة البناء. كما يمكن بهذه اللبنة المنفصلة عن المركز تشكيل عدد لانهائي من النصوص الجديدة التي تختلف فيها مواقع اللبنات، وتختلف أهميتها في كل نص من النصوص.

وبالمقارنة بين نقض التفكيكية لمقولة التمركز حول العقل، وبين خصائص الأدب الرقمي نجدها تتقاطع في مواضع عدة :أهمها صفة التفاعل إذ أن هذه الصفة تولّدت عن اللامركزية. فالمتلقي من خلال تفاعله يعيد بناء نص جديد يتوافق وتفاعله مع النص المقروء، فيتفكك بذلك النص الأصلي الذي أنتجه المبدع الرقمي إلى وحدات، وكل متلق يمكنه إعادة تشكيل هذا النص، فينتج عدد لانهائي من النصوص يتوافق وعدد القراء وكذا عدد القراءات حتى وإن كانت للقارئ ذاته. وهذا ما دعا إليه التفكيكيون من تهديم وإعادة بناء. فالمكونات النصية للنصوص الرقمية تمتلك خاصية الاستقلالية وإمكانية الانفصال عن بعضها وهو ما أطلق عليه النقاد الرقميون صفة التقطيع، وهي إمكانية فصل الجزء عن الكل، وإعادة تشكيله من جديد.

يتجسد انتفاء المركز في الأدب الرقمي وسهولة تقويضه أيضا من خلال صفة التشعب واللاخطية؛ إذ أن البنية الداخلية للنصوص غير محكومة بمركز ولا بمسار معيّن تكون وفقه القراءة. ففي كل مرة يتشكل نص من وحدات دون أخرى، والروابط التي تكون مفعّلة في مسار قرائي معين تكتسب سلطة وطاقة في هذه القراءة، بينما حينما لا يتم تفعيلها في قراءة أخرى تصبح هامشية؛ فالبنية ذاتها ولكن شحنتها التعبيرية تختلف في كل مسار، وفي كل بناء. "حيث تتعدّد المراكز داخل النص، ومن ثمّ تتعدد الرؤى ولا يمكن الخضوع لرؤية واحدة موجّهة، إذ يلفتنا التفكيك إلى مراوغة النص حيث لا تتآزر كل

عناصره في إطار رؤية واحدة كلّية إلى حدّ أنّه يقوّض نفسه"[1] فهذه النصوص التي تفتقد إلى مركز لم تعد ثابتة ولا محددة البداية والنهاية. وكما تناولنا سابقا أن من خصائص الأدب الرقمي الحركية واللاثبات وكذا اللاتحديد في البدء والختام فنجد أنها المبادئ ذاتها التي دعت إليها إستراتيجية التفكيك.

[1]- سعيد الوكيل، جماليات السرد في الرواية التشعبية، ضمن كتاب:مفهومات بلاغية(أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، القاهرة-نوفمبر 2006)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010، ص226.

II- النص الرقمي وسياق النقد الثقافي:

1- النقد الثقافي المفهوم والنشأة والتطور:

حين هدأت ثائرة النقد بعد الزوبعة التي شكلها مفهوم موت المؤلف، وبعد تسليم المشعل للمتلقي ليرث السلطة، ظهر إعصار هزّ العرش بأسره نقض النقد الأدبي ككل من خلال دراسة النصوص الأدبية من منظور آخر وشكّل البديل للنقد الأدبي، ألا وهو: النقد الثقافي.

قبل الحديث عن النقد الثقافي حري بنا أن نقف عند مصطلح الثقافة Culture، وما تحمله هذه الكلمة من معان، نظرا لكونها موضوعا للعديد من العلوم خاصة الاجتماعية منها، فهي تنبسط على مجالات عديدة وتحتل حيزا كبيرا من الدراسة في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، لأن" الثقافة بصفة عامة تساعد على التمييز بين فرد وآخر وبين جماعة وأخرى، وبين مجتمع وآخر، بل إن الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في الجنس البشري"[(1)]، فتغدو بذلك الثقافة سمة مميزة للأفراد والمجتمعات بشكل عام فهي تحوي على معالم التمايز والاختلاف والخصوصية.

ولو أردنا الوقوف على تعريف دقيق للثقافة لشق علينا الأمر؛ نظرا لكثرة الآراء والتعاريف لمفهوم الثقافة، وبينما يمكن أن تُحصر جميع التعاريف في اتجاهين حدّدهما مؤلفو كتاب نظرية الثقافة –وهو التعريف ذاته الذي وضعه المفكر مالك بن نبي-[(2)]: "الأول ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والأيديولوجيات وغيرها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه الآخر فيربط الثقافة بنمط الحياة الكلي لمجتمع ما والعلاقات التي تربط بين أفراده وتوجهات هؤلاء الأفراد في حياتهم"[(3)].

---

(1)- مجموعة من الكتاب (ميشال تومسون، ريتشارد واليس، آرون فيلدافسكي)، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يوليو، 1997، ص8

(2)- ينظر: مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: فرح عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط12، 2006، ص 29.

(3)- مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر:علي سيد الصاوي، ص 10.

ونلمح تعارضا بين الاتجاهين في التركيز على الجوانب العقلية والجوانب الاجتماعية، ولكن يبقى الاتفاق على أن الثقافة متولدة عن الفرد ومميزة له في مجتمعه. كما تميز هذا المجتمع عن بقية المجتمعات، بفضل ذلك التوليف بين المختلف. "إذ ثقافة المجتمع لابد أن تنطوي على تعريف ثقافاته المختلفة وغير المحدودة"[1]. وظهرت دراسات عديدة تعنى بالثقافة ويقسمها الدكتور جميل حمداوي إلى نوعين "الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية"[2] فالدراسات الثقافية عامةٌ باعتبارها تعنى بكل ما هو نتاج ثقافي، بينما النقد الثقافي هو جزء من الدراسات الثقافية كونها تستخدم الثقافة كوسيلة للدراسة والتحليل.

كما نجد الناقد ذاته يشير في سياق متصل إلى أسبقية الدراسات الثقافية على النقد الثقافي؛ كون هذا الأخير ظهر فقط أواخر القرن العشرين وبداية القرن الحالي. وتعود تسمية هذا المصطلح إلى الناقد الأمريكي:فنسنت ليتش الذي جعل النقد الثقافي رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية ويقوم عنده على ثلاث خصائص هي[3]:

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح إلى مجال عريض من الاهتمامات.

ب- الاستفادة من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- التركيز الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي.

---

(1)- ميجان الرويلي، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 141.

(2)- جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، الموقع الالكتروني: "ديوان العرب" www. diwanalarab. com2012/1/7..

(3)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط3، 2005، ص 32.

بينما نجد آرثر إيزابرجر Arthur Asa Barger يعتبر النقد الثقافي مهمة متداخلة، مترابطة، متجاورة، متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة "وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والانثروبولوجية... ودراسات الاتصال وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة"[(1)]. وفي ذكره لجميع هذه المجالات إثبات بأن النقد الثقافي استحوذ على مساحة واسعة في الفكر، وتأكيد على شموليته إذ أنه"نشاط فكري يتّخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها... ولم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة وإنما ظل نشاطا عائما تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات"[(2)] ولعل هذا التماهي وعدم الدقة هو ما جعل النقد الثقافي لا يستقل بكيانه في البداية كنظرية، أو منهج رغم ظهوره في أوروبا في القرن الثامن عشر، ولم يتأت له ذلك إلا في تسعينيات القرن العشرين، حيث مسته تغيرات "أخذت تكسبه سمات محدده على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله من ثم عن غيره من ألوان النقد بوصفه لونا مستقلا من ألوان البحث"[(3)].

وحددوا له مجالاته ووسائله"فتتبنى منظرو النقد الثقافي على اختلافهم مشروعا نقديا يؤكد أهمية العودة إلى النص والإفادة من كل ما تنتجه السوسيولوجيا والتاريخ والسيادة والمؤسساتية، ويتجاوز التصنيف المؤسساتي للنص بوصفه وثيقة جمالية إلى الانفتاح على

[(1)]- آرثر آيزربرجر، النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-تر وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص31.

[(2)]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 306.

[(3)]- المرجع نفسه، ص 306.

الخطاب بوصفه ظاهرة أوسع"[1]. وبهذا يتخطى النقد الثقافي النص ليصل إلى الخطاب بكل ما يحويه من سياقات مختلفة، وانفتاح على رؤى جديدة والخروج من قوقعة البويتيقيا التي سيطرت عليه وانحصر داخلها ردحا من الزمن فركزت "على وسائل الإعلام، الثقافة الشعبية، الثقافات الدينية والوسائل الإيديولوجية، الأدب، علم العلامات، والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة"[2]، وعلى هذا فقد كانت المواضيع المطروقة في النقد الثقافي شاملة لجميع الخطابات دون استثناء وهذا ما جعل ليتش يدعو في النقد الثقافي لإزالة الحدود بين التخصصات والموضوعات" فيحدد معالم النقد الذي يدعو إليه فيذكر ثلاثة معالم:

- أن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد[*]
- أنه يعتمد على نقد الثقافة، وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية
- أنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية".[3]

فبالنظر إلى هذه المعالم التي رسمها ليتش للنقد الثقافي نجده يتوجه توجها شموليا في المادة والمنهج؛ فقد جعل كل أدب صالحا للنقد الثقافي، وكل المناهج التقليدية والحديثة تتضافر لدراسة الخطاب.

بعد هذا النضج الذي وصل إليه النقد الثقافي على يد ليتش في الغرب انتقل إلينا – نحن العرب- وتبناه الكثير من النقاد، وعلى رأسهم الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي أسهم في النقد الثقافي العربي بمؤلفات عديدة، وجعل النصوص الأدبية العربية في

---

(1)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد الثقافي المعاصر، ص 229

(2)- حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن-المنطلقات... المرجعيات.. المنهجيات-، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، ص 24.

(*) هو الرسمي في الثقافة

(3)- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 309.

عصورها المختلفة متعلَّقها التطبيقي. كما لا تخفى إسهامات الناقد إدوارد سعيد والعديد من النقاد بعده في هذا المجال.

2- المرتكزات والمفاهيم الإجرائية للنقد الثقافي:

كما سبق وذكرنا فإن لكل نظرية أو منهج مصطلحاته وأسسه ومفاهيمه الإجرائية ويمكن حصر مرتكزات النقد الثقافي في: النسق والمفاهيم الناتجة عنه كالنسق الثقافي والنسق المضمر والوظيفة النسقية والدلالة النسقية والجملة النوعية، المجاز الكلي، التورية الثقافية، المؤلف المزدوج.

2-1- النسق:

يعد النسق من أبرز مفاهيم النقد الثقافي، وعليه يرتكز النقد الثقافي. فهذا الأخير يعد مشروعا في نقد الأنساق وبديلا عن نقد النصوص. وقد اقترحه عبد الله الغذامي لأن يكون العنصر السابع في النموذج الاتصالي لرومان جاكبسون بعد المرسل والمرسل إليه والرسالة والشفرة والسياق وأداة الاتصال، فتظهر بذلك وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى الوظائف الست التي يحملها كل عنصر من عناصر النموذج الاتصالي (الذاتية، التعبيرية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الجمالية) "فوسّع أدوات النقد ما جعله يوجه النقد إلى الجانب الثقافي في فضاء النص المفتوح باتجاه الخارج، فهو لا يعني البنية والنظام - حسب مصطلح دوسوسير".[(1)] بمفهومها البنيوي الصرف على أنّه جملة من العناصر والأجزاء المترابطة لتكوّن نظاما محددا، وإنما هو ما يسعى الخطاب لترسيخه في ذهن المتلقي، وكذا هو أثر الثقافة على عقله وذهنيته وطريقة استهلاكه، إذ النسق "ليس بنية مجرّدة، أو ماهية متعالية، غير قابلة للمقاربة، وإنّما هو محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان والبيئات الاجتماعية. والنص حين يوسم بكونه منجزا ثقافيا فكيما تستجلى قيم تفاعله الذاتي مع نظائره في نطاق الجنس المفرد،

[(1)]- محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري-قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 146.

ومع محيطه النصوصي المنتج في شتى سياقات المعرفة التراثية"[1] فالنسق الثقافي ربطٌ للنصوص ببعضها من جانب وإخضاعها لسلطات الفكر والثقافة والمجتمع والتراث والفكر من جانب آخر؛ فاكتسبت النصوص بذلك صفة الانفتاح.

نجد النسق بذلك حاملا لدلالات وسمات اصطلاحية خاصة إذ "يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد، وهذا يكون عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاوناسخا للظاهر"[2]، فيتجاوز النسق الثقافي البعد التجريدي: "فيجمع بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والنظم في سلوك الأفراد من جهة أخرى"[3] ويضرب كليفورد غيرتس Clifford Geerts، مثالا عن ذلك بمعالجته للدين والإيديولوجيا كنسقين ثقافيين فيرى أنّ "الدين يجعل الحياة اقلّ عسرا للفهم الواضح وأقلّ معارضة للمعقول الشائع، فهو يجعل الغريب معروفا واللامنطقي والشاذ طبيعيا"[4]. وفي ذلك ربط بين الدين والإيديولوجيا-باعتبارهما نسقين ثقافيين- والواقع ومحاولة تأثيرهما على الفكر وسلوك الأفراد.

إنّ للنسق الثقافي القدرة على الإفهام والتفسير إضافة إلى التحكم في سلوك الأفراد ويملي عليهم تصرفاتهم "فالنسق نمط ثقافي ينعكس في السلوك وأسلوب الحياة ومنظومة القيم، وكذلك هو يتجاوز التاريخ ليمتد عبر الزمن فهو أشبه بالبنية في إحكامه وإغلاقه"[5]. وقد ظهر نتيجة استحداث النقد الثقافي للعنصر السابع للنموذج الاتصالي ألا وهو النسق

---

(1)- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية- بصدد قراءة التراث السردي-، منشورا الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص30.

(2)- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 77

(3)- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص 95

(4)- كليفورد غريتس، الإسلام من منظور علم الإناسة، ص113، نقلا عن:نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 96-97

(5)- محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري، ص 13.

عدة مفاهيم ومرتكزات للنقد الثقافي مرتبطة به أهمها: الوظيفة النسقية، الدلالة النسقية، النسق المضمر. الجملة الثقافية.

2-2 الوظيفة النسقية:

كما سبق الذكر فإنّ النقد الثقافي أضاف النسق قطبا سابعا للنموذج التواصلي الذي جاء به رومان جاكبسون. وبما أن لكل عنصر من العناصر الست السابقة وظيفة في عملية التواصل فإن الوظيفة التي أوكلها النقد الثقافي إلى النسق هي الوظيفة النسقية. وقد وضع عبد الله الغذامي شروطا لحدوث الوظيفة النسقية فهي"لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد وهذا يكون عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا... والجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا"[(1)] وعليه فشروط الوظيفة النسقية ترتبط بوجود نسق مضمر مخالف لنسق ظاهر، وأحادية النص وعدم تعدده، وجمالية النص وجماهيريته لا مؤسساتيته.

2-3- الدلالة النسقية:

يستلزم النسق بالضرورة توليد دلالة نسقية "فالدلالات اللغوية لم تعد كافية لكشف كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية"[(2)] فيصفّ عبد الغذامي الدلالة النسقية إلى جانب الدلالتين السابقتين الصريحة والضمنية، ويفرق بينها وبينهما في أنّ الدلالة الصريحة ترتبط بالوعي المباشر، أما الدلالة الضمنية فترتبط بالوعي النقدي. فيبقى كلاهما في حدود الوعي في حين أنّ"الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى أدوات نقدية مرفقة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي

---

(1)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص77.

(2)- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 26-27.

تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء"[1]. فتكون بذلك مناقضة للدلالات المعهودة الصريحة والضمنية والتي تكون سهلة الكشف، بينما الدلالة النسقية تستوجب تمكن الناقد من إجراءات نقدية تمكنه من الكشف عنها وهي إجراءات النقد الثقافي.

والدلالة النسقية لم تكن بديلا عن الدلالتين السابقتين، بل يجعلها النقد الثقافي مضافة إلى الدلالة الصريحة والضمنية "وترتبط في علاقات متشابكة مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنه وبنشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات"[2] فكانت هذه الدلالة متوارية في أعماق النصوص بفعل الزمن.

2-4 الجملة الثقافية:

الجملة الثقافية أو الجملة النوعية من مفرزات الوظيفة النسقية، فتنضم بذلك إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية. فباستحداث الدلالة النسقية في النقد الثقافي وتمايزها عن الدلالة في النقد الأدبي- سواء أكانت ضمنية أو صريحة- استوجب ظهور الجملة الثالثة وهي الثقافية "للتمييز بين ماهو أدبي جمالي وما هو ثقافي وذلك على مستوى المنهج والإجراء"[3]. فيتم الانتقال في تصور الجملة من المنظورين التداولي والبلاغي إلى الدلالة النسقية "والجملة الثقافية ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثّف"[4]. فهي غير محكومة بالحجم وإنما محكومة بالنسق الثقافي الذي تحتويه وتعبّر عنه.

2-5-النسق المضمر:

يعد مصطلح النسق المضمر من أبرز مصطلحات النقد الثقافي ومن مفاهيمه المركزية. فكما سبق وان عرّفنا الوظيفة النسقية وجدناها لا تتأتى إلا بوجود نسقين

---

(1)- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 27.

(2)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص72.

(3)- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص24.

(4)- المرجع نفسه، ص28.

أحدهما ظاهر والآخر مضمرا، والنسق الظاهر نسق مباشر ومعلن، بينما النسق المضمر فيتّضح معناه من اسمه الدال على الخفاء والاستتار "فالخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر. فيستتر النسق الثقافي ويمرّ بوضع أقنعة مموهة وأبرز هذه الأقنعة قناع الجمالية، الذي يسعى إلى العمى الثقافي –على حد تعبير الغذامي- فيسوق أمثلة عن النسق المضمر وتخفيه بغطاء الجمالية فيقول عن خطاب الحب وخطاب الصعلكة "إننا في ظاهر الأمر نقرأ أدبا جميلا وشعرا خلابا وعشقا رقيقا يطرب النفس، وتتبدّى لنا هذه الصنوف وكأنما هي صنوف أدبية فنّية عالية الفنية. حتّى أننا نقبل بكل ما فيها بدعوى جماليتها أوّلا وبدعوى مجازيتها ثانيا. ومن ثمّ فإننا لا نحاكم منطقها ولا دلالتها محاكمة عقلانية"[1]. فهذه هي الحقيقة الظاهرة لكل ناقد أدبي، فالوظيفة الجمالية للأعمال الأدبية أثّرت على كل متلق، وصنِّفت في أعلى مراتب الفنّية. في حين لم يستطع معارضتها أو مناقشتها لأنّها بعيدة كل البعد عن الحقيقة فلا يمكن مقاضاتها بقوانين الحقيقة الثابتة. فهذا هو القناع الظاهر حين قراءة خطابات الحب والصعلكة في حين أنها تخفي تحتها نسقا مضمرا "وظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسّله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه"[2] لهذا شكّل النقد الثقافي البديل عن النقد الأدبي في تبصّره في دراسة هذه الأنساق المضمرة، بل وجعلها محورا للتحليل والدراسة ومجالا لبحثه، فلو غابت هذه الأنساق المضمرة فلا مجال لهذا النقد. ويجعل عبد الله الغذامي شروطا للنسق المضمر هي[3]:

أ- وجود نسقين يحدثان معا وفي آن، وفي نص واحد أو فيما هو في حكم النص الواحد.

ب- يكون أحدهما مضمرا والآخر علنيا، ويكون المضمر نقيضا وناسخا للمعلن.

ج- أن يكون النص جماليا حتى يتسنى تمرير الأنساق المضمرة وترسيخها.

(1)- المرجع السابق، ص30.

(2)- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص30.

(3)- المرجع نفسه، ص23.

د- أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة. لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

وفي حال انتفى شرط من الشروط الأربعة فلن يكون للنقد الأدبي مادة للدراسة -الذي يعتبر الأنساق المضمرة مدارا لدراسته-

6-2 المجاز الكلي:

المجاز مفهوم بلاغي وهو تجاوز الحقيقة أو تجاوز المعنى الحقيقي للوصول إلى المعنى الخفي، أو استخدام مفردة لغوية في غير المعنى الذي وضعت له. والنقد الثقافي يجعل المجاز قيمة ثقافية وينفي عنها القيمة البلاغية الجمالية "فالنقد الثقافي لم يعد يعنى بما هو في الوعي اللغوي، وإنما بالمضمرات النسقية وبالجملة الثقافية"[(1)] وبهذا يأتي استعمال المجاز الكلي ويعني وضع الخطاب في وظيفة ثقافية. وهنا يكتسي التعبير المجازي صبغة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية، فالمفهوم البلاغي للمجاز ينبسط على معنيين حقيقي ومجازي، لكن المجاز في الفعل الثقافي نُظر إليه مربوطا بوظيفة اللغة من حيث أداؤها التعبيري المباشر، ثم من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة. فحين تتضافر الدلالتان في النص ككل تؤدي وظائفها الجاكبسونية الست مضافا إليها الوظيفة النسقية. فيتحوّل المجاز من مجرد الدلالة الحقيقية والمجازية "ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة؛ بل يتّسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال"[(2)]. لهذا السبب أضيفت صفة الكليّة والشمولية للمجاز في النقد الثقافي لتفريقه عن المعنى اللغوي المجازي الذي كان مدار عناية النقد الأدبي. وأصبح مفهوم المجاز الكلي قارا في النقد الثقافي. مستفيدا من النوع الثالث للجملة التي استحدثت وهي الجملة الثقافية.

[(1)]- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص50.

[(2)]-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص69.

2-7-التورية الثقافية:

غير بعيد عن البلاغة والمجاز الكلي -باعتباره مفهوما خرج من رحم البلاغة وترعرع في حضن الأنساق الثقافية- يحوّر النقد الثقافي مفهوم التورية التي تعني في البلاغة بأن يحمل اللفظ معنيين أحدهما قريب غير مقصود والآخر بعيد مقصود. فتدخل التورية بهذا المعني إلى حقل النقد الثقافي لكن بمفهوم أوسع من معناها البلاغي وهو التورية الثقافية: "أي أن الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمرا"[1] فتم استبدال المعنى في مفهوم التورية البلاغي بالنسق. فتكون التورية بذلك خطابا يحمل نسقين: أحدهما قريب غير مقصود، ونسق بعيد مقصود، ويلاحظ المتتبع لهذا المفهوم الجديد والمستحدث للتورية أنّها تدنو من النسق المضمر فهي تحويه مضافا إليه النسق الظاهر فتدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ فالتورية الثقافية هنا أيضا اكتسبت صفة الكلية مثلها مثل المجاز الكلي "فالتورية الثقافية تحدث ازدواجا دلاليا أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا. وإنّما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات –باعتبارها أنواعا من الخطابات-مثلما تنتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة"[2] والتورية الثقافية تحمل نسقي الخطاب الظاهر والمضمر فهي العملة التي تحمل وجهي النسق: الظاهر والمضمر.

2-8 المؤلف المزدوج:

يبدو أن للنقد الثقافي علاقة وطيدة بين الظاهر والمضمر، فكما فرّق بين النسق الظاهر والنسق المضمر جعل للنص الأدبي مؤلفين"أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعدّدت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي والآخر هو الثقافة ذاتها. أو المؤلف

---

(1)- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص29.

(2)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص71.

المضمر وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني وإنما هو نوع من المؤلف النسقي"[1] فاعتبرت بذلك الثقافة مؤلفا ومنتجا للأعمال الأدبية، وتمايزت عن بقية أنواع المؤلفين لما لها من أهمية "فالثقافة هي جوهر النقد الثقافي الذي يعمل من أجل استكشاف أنساقها بعملية الازدواج عند التأليف"[2]. فتأثير الثقافة على إنتاج النصوص جعل النقد الثقافي يعتبرها مؤلفا ثانيا للنصوص باعتبار سلطتها وسطوتها في الإنتاج.

واللافت للانتباه هو التزامن بين المؤلفين المعهود والمضمر "فالمؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا ثم أنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب"[3] وعليه فكل تعارض أو تناقض يحويه الخطاب فهو من إنتاج مؤلفه المضمر.

3- تعالق النقد الثقافي والنص الرقمي:

ركز النقد الثقافي في دراسة الخطابات على البعد الثقافي لها، بعيدا عن الجمالية التي كان يسعى إليها النقد الأدبي. وبتركيز النقد الثقافي على الخطاب ينفتح على مجالات أوسع ويتخطى دائرة النصوص ومنتجيها. والتركيز يكون على الفعل الثقافي والحمولة الثقافية التي تحملها النصوص وتسوق لها.

الأدب الرقمي باعتباره خطابا سيكون أرضية للنقد الثقافي. وباعتباره ناتجا عن الثورة التكنولوجية ويحمل معالم ثقافة مختلفة مكنت النصوص الأدبية من الانتقال من المجال الورقي إلى مجال آخر، هو تصوير للثقافة الالكترونية وانعكاس لها إذ أنها منتوج ثقافي. فنجد جان بايتن Jan Baetens يعرف القصيدة الرقمية La Cyberpoesie بقوله

(1)- المرجع السابق، ص75.

(2)- محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري، ص 145.

(3)- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص75-76.

"القصيدة الرقمية ليست القصيدة في حد ذاتها كوسيلة أو إعلام أو نمط وإنّما هي عمل ثقافي"[1].

سنحاول فيما يلي تطبيق مقولات النقد الثقافي على الأدب الرقمي واستخراج بعض الأنساق الثقافية المحتواة في هذا الجنس الأدبي المستحدث.

3-1- الثقافة والتقنية:

لا يخفى على أحد المكان الذي احتلته التقنية وتأثيراتها البالغة على العديد من الظواهر الاجتماعية والثقافية. فقد غيّرت العديد من النظم الإنسانية والاجتماعية. "إن التقنية هي أهم العوامل التي تحرك التاريخ، فمن وجهة نظر أتباع هذا التيار، إن تقنيات كالخط، والطباعة والتلفاز والحاسوب، غيرت وجه المجتمعات والثقافات"[2]، ويذهب الدكتور عمر زرفاوي المذهب ذاته حين يساوي بين الوسيط والثقافة فيقول:"إن الوسيط هو الثقافة، فطبيعة الوسيط، إذن، هي من تحدّد طبيعة الثقافة، ممّا يعني ان التحول في تكنولوجيا المعرفة ليس مجرد تحوّل من تقنية إلى أخرى بل يعني التحوّل من عقل إلى آخر"[3] فالوسائط الإلكترونية تعبّر عن ثقافة العصر الإلكتروني، كونها شكلت نقلة نوعية، وأثرت على مسار التاريخ والمجتمعات، فغدا الإنسان في خضم كل هذا التغير، مطواعا للثورة التكنولوجية مواكبا لها، فهي حتمية لا بد منها وهذا لمساهمتها في تغيير موقعه ونمط تفكيره ولهذا أصبح التمكن من زمام التقنية معيارا تقاس عليه ثقافة الأفراد.

ونظرا لشدة التماهي والتأثر والتأثير اصطلح عليه الناقد المغربي محمد اشويكة ب "الإنسان الأيقوني" فقد "أصبح هذا الاختراع الجديد يمارس نوعا من الغواية على البشر، فاختصر الحياة، ونقل ما يجري داخلها، بل تصور حياة أخرى بفعل تطور تقنياته وسعة

---

(1)- Jan Baetens ,Lacyberpoésie :entre image et performance une analyse culturelle,,formules revue des littérature à contraintes,association Noésis, France,Juin 2006,p31

(2)- محمد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، تج:حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، بيروت، ط1، 2008، ص113

(3)- عمر زرفاوي، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص118.

خيال المشتغلين عليها"(1). فاندماج الإنسان مع الآلة ومفرزاتها التي اقتحمت جميع مناحي حياته، ساهمت في تغيير نظمه وتفكيره ومعتقداته"يعتقد لسلي وايت Leslie white أن بوسعنا افتراض هذا النظام الثقافي بمثابة تركيبة مكونة من ثلاث طبقات أفقية: طبقة التقني في الأسفل، وطبقة الفلسفة في الأعلى، والطبقة الاجتماعية في الوسط... الطبقة التقنية هي الأساس وهي البنية التحتية للطبقات الأخرى"(2) ومن خلال هذا التوجه يبرز لنا مقدار المكانة التي احتلتها التقنية في تشكيل البعد الثقافي؛ فهي الركيزة التي تقوم عليها المجتمعات والعلوم المختلفة المتصلة بها.

ومن أبرز نتائج الثورة التكنولوجية على المجتمعات والأفراد هو إكسابها بعدا عالميا؛ إذ أنها ساهمت في إخراج مرتاديها والمحتكين بها من الأفق المغلوق المحدود بقيود مختلفة إلى عوالم أرحب، فتعدّ "الشمولية العالمية أو اليونفرسالية ميزة أخرى من مميزات الحتمية التقنية، بمعنى أن وجود أو عدم وجود تقنية معينة (كالطباعة أو الإعلام الالكتروني) يتأثر بنموذج أساسي اجتماعي واحد يستغرق العالم برمته"(3) وصفة الشمولية هذه هي صفة أساسية للتكنولوجيا. لأنها عمت العالم، ثم ظللته تحت غطاء واحد تنتفي فيه بواعث الفرقة والمحدودية. وتركّز على ثقافة العلاقة "ففي الواقع إن الخطاب السائد على الأنترنت والشبكات الاجتماعية يقيم دائما مفاهيم وقيما تجلي هذه النظرة للعالم المعاصر"(4) وهو الترابط والتواصل، والسعي إلى نبذ الفُرقة.

ولا يخفى أن العالمية التي اكتسبتها التكنولوجيا عضّدتها وسائل الاتصال المختلفة " فلا يمكن الفصل تماما بين الاتصالات والتقنية. بيد أن الاتصالات من العوامل المؤثرة في التحول الثقافي. من خصائص الإنسان قدرته ومهارته في إقامة العلاقات والاتصال، وفي

(1)- محمد اشويكة، الإنسان الأيقوني، ص47.

(2)- محمد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، تج:حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط1، 2008، ص114

(3)- المرجع نفسه، ص118

(4)- ريمي ريفيل، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية؟، تر سعيد بلمبخوت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، جويلية 2018، ص17.

ضوء هذه القدرة يصبح اكتساب الثقافة ونقلها أمرا ممكنا "[1]. فوسائل الاتصال المختلفة مثلما ساهمت في تسهيل العلاقات بين الأفراد، ساهمت في تنقل الثقافات بين الشعوب. فيحصل التمازج والحوار الثقافي.

3-2 الأنساق الثقافية الرقمية:

أهم مرتكز للنقد الثقافي هو النسق-كما سبق وذكرنا- وسنحاول رصد أهم الأنساق التي يقوم عليها الأدب الرقمي؛ بدءا بأنساق التشكيل التي ينبني عليها النص مرورا بالأنساق الثقافية للنصوص الرقمية:

أ- النسق المركزي والنسق اللامركزي:

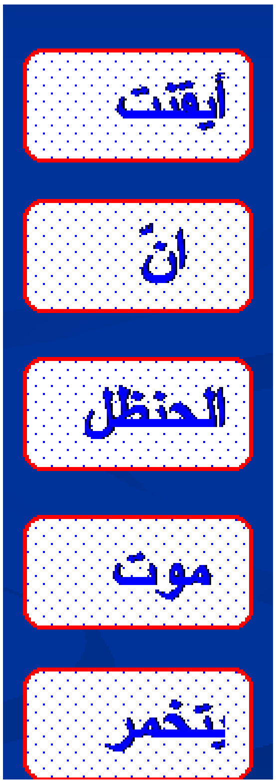
وترتبط هذه الأنساق ببناء النص الرقمي وتجليه على الشاشة من جهة، وكذا يرتبط بثقافة المركز والهامش التي يحملها الخطاب من جهة ثانية: فعلى صعيد التشكيل تتجلى المركزية واللامركزية من خلال تموضعات الروابط وأنساق النص التي تناولناها سابقا. فمثلا في النسق الشجري يمثل الرابط الذي تتشعب منه روابط أخرى مركزا. وتتجلى المركزية أكثر حين تكون الروابط جميعها مختزلة تحت كلمة واحدة أو عبارة، أو بيت شعري وبالنقر علية تتشح عوالم النص وتشعباته، فتظهر مركزيته من خلال اعتباره مرجعا أساسيا خاصة حينما توضع أيقونة يكتب عليها "العودة إلى الصفحة الرئيسية أو العودة إلى البداية أو ما شابه ذلك. فالرابط الذي انطلق منه النص الرقمي يعتبر مركزا والمتفرع عنه هو اللامركز.

كما يمكن أن يغدو هذا اللامركز مركزا للنصوص المتوالية بعده. فمثلا في القصيدة الرقمية تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق للشاعر مشتاق عباس معن يظهر نسق المركزية في نصه الرقمي حين غدت كلمات البيت الشعري هي أساس الانطلاق ومركز

---

[1]- المرجع السابق، ص188

جميع النصوص الشعرية الرقمية فيه. فالبيت الشعري: "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر" كل كلمة فيه تحيل إلى قصيدة ونصوص أخرى حين النقر عليها[1]:



كما يشكل البيت الشعري "إياك أن تقترف الأمل" في قصيدة"أشجار الزيتون قطعت أوراقها لأن الربيع رحل" مركزية لنصوص لاحقة بمجرد النقر على كلمات البيت الشعري:



وكذا في القصة الترابطية "احتمالات " للقاص المغربي محمد اشويكة. حين جعل قصصه مندرجة تحت ثلاثة عناوين. فهذه العناوين هي التي تحوي النسق المركزي.

[1]- مشتاق عباس معن، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق.

وبالمختصر يمكن القول أن الروابط التشعبية تشكل النسق المركزي في تشكيل النصوص الرقمية. في حين يتجلى النسق اللامركزي في النص الذي يتولد عن النقر على هذه الروابط.

ب- نسق التحول:

صفة التحول واللاثبات تعتبر سمة قارة في الأدب الرقمي، نظرا لافتراضية ولامادية لهذه النصوص. كما أن المساحة المسموحة للمتلقي في التحكم في النص وتعديله وتغييره مكنت من بروز نسق التحول على صعيد بنية النصوص.

والأدب الرقمي لاعتماده على التقنية التي ساهمت في العالمية جعلت الخطابات تنحى إلى تحويل القيم وتداخلها "فمن الواضح أن علاقة من الاعتماد المتبادل، لا بد أن تنشأ بين القيم التي تنطلق من مواقع المصالح من جهة وبين التقنيات التي يمكن أن تستخدم لإشباع حاجات توجهها القيم من جهة ثانية"[1]. وهذه القيم تتغير وتتبدل بتغير التقنيات المختلفة، فيرى يورغان هابرماس في كتابه "العلم والتقنية كإيديولوجيا أنّه "عندما تخسر تلك المسماة بالقيم علاقتها على الدوام مع إشباع مناسب تقنيا لحاجات فعلية، عند ذاك تصبح فاقدة لوظيفتها، وتذهب كإيديولوجيات إلى التلاشي، على العكس من ذلك يمكن أن تتكون أنساق قيم جديدة مع تقنيات جديدة من مواقع مصالح متغيرة"[2] فالتحول سمة أساسية لأنساق الخطابات الرقمية. لأنها انعكاس للواقع والتحول وعدم الثبات هي السمة القارة لهذا الواقع.

ج- نسق الصراع:

صراع الثقافات في ظل العولمة كان نتيجة الشمولية العالمية التي فرضتها التقنية. فاكتساح هذه الأخيرة للعالم أذكى جذوة الاختلاف الذي يميّز بني البشر، "إن الصراع من هذا النوع لا يبتعد عن مفهوم صراع الحضارات الذي ذاع وانتشر بين أوساط المفكرين،

---

[1]- يورغن هابرماس، العلم والتقنية كإيديولوجيا، ص116.

[2]- المرجع نفسه، ص116.

والعولمة وما تحمله ما هو إلا صراع بين ما هو محلي وآخر قادم عبر الحدود من بلاد المنادين بالعولمة، فاكتساح اللغات الأخرى لصالح لغة العولمة يمر من خلال بوابة الصراع... وفي هذا التوجه نجد لونين من اللغات: لغات تندثر لصالح غيرها، ولغات بها من الخصائص ما يبرر صمودها"[1]. فالعولمة وما أفرزته من انفتاح على الآخر والثقافات المختلفة ولّدت الصراع من أجل إثبات الذات ونفي الآخر المختلف، "تلك هي لغة القوى وتصارعاتها وهي لغة النسق حتى فيما بين الأفراد من قوي ومستضعف وكذا بين العرقيات والطبقات وجنس الفحولة مع جنس التأنيث، وهكذا شأن النسق "[2] فكل اختلاف يمكن أن يشكل مبعثا للصراع مع هذا الآخر.

ومن أبرز مظاهر الصراع الثقافي الرقمي هو صراع اللغات والأديان والمذاهب، ويتجلى هذا في الخطابات التفاعلية خاصة في مواقع التواصل الاجتماعي، فاللغة التي بإمكانها مواكبة التقنية سيكتب لها الخلود لا محالة، وتكتسب عمرا جديدا حين يستعيض أبناء اللغات المقهورة التي لم تجد لها مكانا ضمن التقنية والرقمنة بلغات الآخر القوي الذي زاوج بين لغته والتكنولوجيا وأوجد لها حيّزا ضمنها.

كما رأينا فيما سبق بأن التكنولوجيا والرقمنة تسعى إلى بسط صفة العالمية في أن تظل العالم تحت مظلة واحدة تنتفي تحتها جميع مظاهر الفُرقة "فإذا اعتبرنا أن التثاقفية هي ترتيب لتحاور إيجابي بين البشر، فإنها لا تلغي الاختلافات والصراع والتصادم بين الحضارات. فواقعيتها تفرض عليها أن تعطي لكل ذلك دوره في تطوير المجتمعات، ولكن مهمتها الأولى تصبح من خلال التواصل والتحاور، تخفيف التوتر، والتقليل من المتميزات الثقافية"[3] ولتخفيف نسق الصراع يستدعي الرجوع إلى الحوار ولعل هذا ما فتحت

[1]- محمد يوسف الهزايمة، العولمة الثقافية واللغة العربية، ص48.

[2]- عبد الله الغذامي، الفقيه الفضائي-تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة-، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط1، 2011، ص41.

[3]- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر، ط2، 2012، ص255.

الرقمية له مجالا في فتح نوافذ للحوار والتعليق على النصوص الرقمية وإبداء الرأي إزاءها، فلا يكاد يخلو نص من أيقونة تدعو إلى النقد أو إبداء الرأي والحوار المباشر.

يمكن اعتبار نسق الصراع وليد نسق الخوف من التقنية: فهذا الوافد الجديد ذو رهبة؛ لأنه زعزع المنظومة السائدة والمعتقدات والثقافة، فهو يشكل خطرا لها "فشبكة الانترنت الجديدة-عندما تكون في أيدي جيل يتمتع بمعرفة تكنولوجية واسعة ولديه توجه نحو المجتمع-لديها القدرة على إحداث تغيرات جذرية في المجتمع والإطاحة برموز السلطة في كثير من مناحي الحياة، وعندما تتدفق المعلومات بحرية... سوف تتخذ الحياة شكلا مختلفا عما اعتدنا عليه"[(1)]. فالخوف الذي ولدته الحضارة الجديدة للفرد جعله في صراع دائم معها، وخاصة في البدايات الأولى للثورة التكنولوجية.

نسق الصراع الذي نجم عن عدم التقبل لعنصر التغيير والتحول، جعل الكثير ينأون عنها بالرغم من محاسنها الكثيرة ويرون أنه"إذا كانت ثورة الاتصالات والمعلوماتية قد وحّدت العالم فإنها مزقته في الوقت نفسه... فبالمقابل هي صدمة ثقافية وحضارية هائلة جعلت كثرا من الناس الذين باتوا عارفين أكثر بما يحيط بهم مرتابين وخائفين على ما عندهم من أنظمة وقيم ومعتقدات وثقافة... جعلتهم ينكفئون أكثر على ذواتهم ويرجع بعضهم إلى ثقافاتهم القومية والدينية بحماسة أشد، وأحيانا إلى ثقافتهم الفرعية(العرقية والمذهبية والعشائرية)الضيقة"[(2)]. فالخوف من التقنية وثورة المعلومات ذكى جذوة الصراع بين القديم والحديث، بين الأصالة والمعاصرة؛فيقول الدكتور علاء جبر محمد"نسقنا الثقافي كما هو معروف يتهيّب من ولوج التجريب المؤدي إلى تحريك الثابت، لأننا-أعني الشرقيين وبخاصة العرب-نؤمن بالثبات أيديولوجيا لضمان حياة مستقرة آمنة، ففوبيا الاختراق من خلال الغزو الثقافي هاجس عطّل في ذواتنا مبدأ التغيير والتطلّع

[(1)]- دون تبسكوت، جيل الإنترنت، كيف يغير جيل الإنترنت عالمنا، تج:حسام بيومي محمود، كلمات عربية للنشر والترجمة، مصر، ط1، 2012، ص 36-37.

[(2)]- سعد محمد رحيم، سحر السرد دراسات في الفنون السردية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2014، ص49-50.

وللتطوّر... لذلك ينمو التخلّف في أذهاننا بشكل طحلبي متفرّع، ونحن لا نعي ذلك، بل نكابر"[1] فالرافضون للحداثة تشبثوا بماضيهم ورجعوا إليه وانغمسوا فيه، حتى يحافظوا على هويتهم وثقافتهم؛ التي تشكل التقنية خطرا عليها.

والنقد الثقافي يعالج هذه القضايا انطلاقا من فكرة عدم التقبل لكل وافد جديد؛ يكون سببا في التغيير الثقافي وتغيير النظم" فالناقد الثقافي يرى أنه غير راض عن الحضارة التي يدين لها بعدم ارتياحه، إنه يتحدث كما لو كان ينتمي إلى طبيعة لم يصبها الدنس، أو إلى مرحلة تاريخية أرقى، مع أنه ينتمي إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه مجاوزا له"[2] فهذه الحضارة ستشكل لا محالة ثقافة خاصة بها، وتكون البديل للثقافة السائدة. فلكل جديد رهبة ثم يصبح ضرورة.

ولا يخفى الصراع الحاصل والدائم بين النخبة والهامش، وبقي هذا الصراع قائما في ظل الثقافة الرقمية، لكنه صراع انقلبت فيه موازين القوى فقد"سقطت النخبة لكن ليس بمعنى أنها اختفت ولم تعد قائمة، وإنما بمعنى أنها فقدت دورها في القيادة والوصاية وتلاشت تبعا لذلك رمزيتها التقليدية التي كانت تملكها من قبل"[3]. فبرز الهامش على حساب المركز، وفقدت النخبة موقعها المميز الذي كانت تحظى به في الثقافات التقليدية. والحرية التي منحتها المعلوماتية للجميع باعتبارها فضاء مفتوحا وغير محدود بقيود أدت إلى "ظهور أشخاص على الساحة الأدبية ليست لديهم الكفاية الأدبية والخبرة والموهبة الكافية لنعتهم بالأدباء. ومع ذلك فهم يصدرون كتاباتهم وينشرونها في المواقع الأدبية المختلفة تحت زاوية شعر أو قصة أو مقالة"[4]. وهذه الحرية الممنوحة للطبقة الهامشية

---

[1]- علاء جبر محمد، الحداثة التكنو-ثقافية، ص93.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي-ثلاثة مداخل نقدية-، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2017، ص110.

[3]- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط5، 2005، المركز الثقافي العربي، المغرب لبنان، ص11.

[4]- إيمان يونس، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، جامعة تل أبيب، فلسطين، شباط 2011، ص235.

وغير المتخصصة، تشكل بلا ريب خطرا على الأدب وقيمته، فلن يكون بالجودة التي تسعى إليها النخبة التي قبلت بالرقمية حتى تشكل إضافة ودعما لها، لا أن توصله إلى نقيضه وتساهم في رداءته وإفساد الذائقة الفنية للمتلقين.

3-3 الوظيفة النسقية:

النص بدخوله إلى العوالم الرقمية الافتراضية تطور، لذا يجب أن يعامل هذا النص على أنه كلٌّ مكتمل بكل محتوياته. فلم تعد النصوص مجرد نصوص مكتوبة وإنما تعدت طور الكتابية بامتلاكها لعناصر أخرى شكلت أساسا من أساسيات هذه النصوص، وتقف جنبا إلى جنب مع الكتابة.

وللخوض في هذه النصوص استلزم توفر عدّة لذلك إذ "لا ريب في أن ثقافة الناقد التفاعلي للأدب أكثر توغلا؛ لأنها تهضم التراث والحداثة في حقول مختلفة منها:اللغة، والشعر، والنثر، والنقد. وتهضم الفن بحقوله المختلفة منها:الموسيقى، والجرافيك، والفيديو. وكل واحد مما سبق له أصوله وقواعده في البناء والتأثير. صحيح أن الناقد كان يتعامل مع مفردات معينة متداخلة معها، مثل موسيقى الشعر، الصورة الشعرية، أو اللوحة الشعرية"[(1)]. فالوظيفة النسقية التي اكتسبتها النصوص جعلت تربط الماضي بمستجدات الحاضر، والثقافة القديمة في ثوب حديث بما يتلاءم ومستجدات الثقافة الراهنة، فقد "نجحت البشرية في تقديمها عبر ربطها بالميديا الجديدة بحيث يمكننا الاستفادة من التقنية الجديدة في الحفاظ على الثقافة التقليدية التي لا غنى للوسائط الحديثة إذا أردنا الحفاظ على هذه المفردات الثقافية وتقديمها في صورة تناسب العصر وآلياته"[(2)]. فالنسق الثقافي المستحدث شكل همزة الوصل بين التراث والحداثة. وحمل وظيفة الربط والمزاوجة على الرغم من الاختلاف الحاصل بين الآليات التقليدية من جهة والتقنية بوسائطها وأفضيتها من جهة ثانية.

[(1)]- عادل نذير، عصر الوسيط، ص116

[(2)]- مصطفى الضبع، هوامش على الثقافة الالكترونية، أعمال المؤتمر الأدبي السادس الفيوم، ظواهر ثقافية شهادات ورؤى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2006، ص4

التعاضد بين القديم والحديث والمواءمة بينهما أكسب القديم الوظيفة الارتكازية، في حين شكلت التقانة الحديثة وظيفة ثقافية في التطلع على مستجدات العصر ومواكبته، فلا انسلاخ من الماضي ولا انغلاق عن الحاضر. ويتجلى ذلك في النصوص الأدبية الرقمية عند المزاوجة بين عناصره المألوفة وبين المستجدات الحضارية الرقمية التي تدعمها "لكن الأمر تجاوز الموسيقى التي كانت مقتصرة على العروض إلى الموسيقى السماعية المصاحبة أو المنبثقة من ارتباط تشعبي، وتجاوز الصورة التي يشكلها الشاعر في الذهن إلى الصورة المرئية المصاحبة التي تظهر بوصفها خلفية، أو التي تنبثق من نص تشعبي، أو التي تكون محاذية للنص"[1]. فالكلمة والصورة والصوت أكسبتها الرقمية وظيفة نسقية وحمولات دلالية متغيرة بتغير سياقاتها.

3-4- لدلالة النسقية:

تجاوز النقد الثقافي لعنصر جمالية النصوص التي كانت محل بحث واهتمام النقد الأدبي، جعله يتخطى الدلالات البسيطة للكلمات والعبارات والحمولات الدلالية التي تحملها. والنصوص الرقمية بما تحويه من مكونات وخصائص ساهمت في تجاوز الجماليات البسيطة "وفيما يتعلق بجمالية النص، فإن هذا التضافر بين الصوت، والحركة، والجرافيك،. . قد ألقى بجماليات أخرى على نص جمالي أصلا، ومدى توفيق الشاعر أو الكاتب في التجربة مسألة متروكة للناقد. إن خصوصية الأدب لا تعني أن يبقى الأدب أسير الكلمة وحدها، بل أن يحافظ على خصوصيته جنسا منتميا للشعر أو الرواية"[2].

فالوظيفة المنوطة بالكاتب الرقمي هو استغلال التقنية مع مراعاة أدبية النصوص، وعدم السماح بطغيانها على حساب النصوص الأدبية. بل على العكس من ذلك يجب أن تشكل دعامة للنص وتكسبه دلالات مضاعفة، تتعاضد في إيصالها، "فصياغة النص شكليا لها دلالات مسهمة في التأويل وتحديد علامية الرسالة الإبداعية وبخاصة في عصرنا

[1]- عادل نذير، عصر الوسيط، ص116

[2]- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية'ص64.

المولي للشكل (الصورة) أهمية كبيرة. الأمر الذي حدا بمفكّر كبير مثل رولان بارت إلى أن يقرن العصر بأكمله بها بقوله(نحن نعيش في عصر حضارة الصورة)" [1]. فلا يخفى تأثير الصورة في الخطاب؛ فالخطابات الدينية على سبيل المثال حتى تشكل حمولة دلالية عليها أن تحوي صورا تحوي آيات قرآنية أو فيديوهات وتلاوات تتخلل الخطاب.

فالوسائط المتعددة لا توضع اعتباطا؛ وإنما توضع حيث تؤدي دلالة و"اختيار الروابط يكون بالانتباه إلى التأثير النفسي لها على المتلقي، إذ أنها ليست كلمات تحتها خطوط، بل إنها كناية عن قولك"هذه الكلمة/العبارة مهمة إنها تقود إلى شيء جديد، وهيكلة الروابط داخل المشهد التفاعلي على نحو سيء يمكن أن يؤدي إلى تأثير مدمر على النص المحيط بها"[2]. فباختلاف تموقع الروابط وسوء استغلالها يتولد خلل في الدلالة وتغير في المعنى فتتغير بذلك الدلالة النسقية.

3-5 الجملة الثقافية:

الإيجاز والتكثيف الدلالي المميز للنصوص الرقمية جعل هذه النصوص تتجاوز الجمل النحوية البسيطة، إلى جمل ثقافية فأمكن" الاستفادة من التطورات الحاصلة في مجال الوسائط المتفاعلة في إعادة التفكير والبحث في "الكلمة"، وسنجد أن الكثير من الملامح الخاصة التي تختزنها الكلمة يمكننا الانتباه إلى أهميتها، فيكون ذلك مدخلا للالتفات إلى بعض أسرارها والكشف عن بعض تجلياتها السحرية التي ظلت أبدا مثار البحث والسؤال"[3]. فاكتسبت الكلمة والجملة معها حمولات دلالية وثقافية عاكسة للوضع الاجتماعي والعقدي والفكري، عصر السرعة وحضارة الصورة. " فوضع الكلمة في إطار الوسائل الجديدة للتواصل كفيل بتطوير نظرتنا إلى الأدب وتوسيع مجال رؤيته وقد امتد،

---

(1)- سلام محمد البناي، من الخطية إلى التشعب-مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية-، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص141.

(2)- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص94.

(3)- المرجع نفسه، ص93.

وسيمتد ليشمل ما هو صوري أو بصري، ويفتح آفاقا لا حصر لها، ولا يمكن التكهن بها حاليا"[1]. فتغير موضع الكلمة غيّر معه دلالاتها.

فالكلمة والعبارة وإن كانت بسيطة فإنها حين تدخل إلى الحاسوب والشبكة العنكبوتية تحمل حمولة ثقافية عن العصر الذي هي فيه، هذا عدا ما تحمله العبارات والجمل من نقل للواقع الثقافي والمفاهيم المجتمعاتية والأفكار السائدة. وتولد عن التقنية والنصوص الرقمية نسق الحوار بين الأفراد، ومحاولة التثاقف الذي أسهم في نشر الأفكار وتحليلها. ويظهر التحاور أيضا بين المستخدم ومنتج العمل الأدبي بأشكال عدة؛ كما في التباريح الرقمية لمشتاق عباس معن، الذي يضع في الواجهة الرئيسية لعمله الأدبي الرقمي بريده الالكتروني على شاكلة أيقونة؛ حتى يتمكن متلقي نصه من التواصل والحوار معه عن طريق تبادل الرسائل.

E-mail:maan1973@yahoo.com

3-6 النسق المضمر:

من أهم خصائص الأدب الرقمي هي الافتراضية، حيث انتفاء الواقعية والعيش في عالم اللاملموس. فيمكن بهذا اعتبار الافتراضية نسقا مضمرا ومحتوما "إنّنا نتجه إلى التقنية بحركة طبيعية، لأن الأجيال التي ستأتي ليست كالأجيال الحالية، والأجيال الحالية ليست كالأجيال السابقة. هناك تداخل كبير في واقعنا، ولكن الأجيال القادمة قد تحسم نسبة كبرى منها الأمر لصالح التقنية، لأنها نمت معها، وصارت جزءا من منظومة حياتها اليومية، ومواقع التواصل الاجتماعي تؤكد أن الفرد بات أكثر تعلقا بالفرد الافتراضي للحصول على المعرفة، أو تبادلها، وإنشاء روابط صداقة افتراضية"[2]. فالافتراضية أصبحت الملاذ الذي يجأ إليه الكثيرون في الهروب من الواقع. لأنه شكل البديل الذي يجد فيه المستخدم كل ما ينقصه في واقعه.

---

[1] - المرجع السابق، ص93.

[2] - إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص61.

يتجلى النسق المضمر في الخطابات الرقمية حين لجوء المستخدمين إلى القناع الرقمي، وإضمار الهوية "إن القناع الرقمي في المجتمعات الافتراضية، يعني الهوية التي يطلع الأفراد عليها، لأن الحقيقة ليست ذات أهمية كبيرة، ما دامت هناك رقمنة للإنسان، وما دامت العلاقة رقمية، وفكرة الالتقاء على طاولة واحدة ليست مطروحة"[1]. فيتم تمرير الأنساق دون رقابة.

ولا يخفى ما للصورة من دور في تمرير الأنساق "تعمل الصورة البصرية باعتبارها ثقافة على بث مضمر ثقافي يعمل على تغيير البنية الثقافية للمجتمع البشري، أو على الأقل بصبغة ثقافية جديدة"[2]. والأمر ذاته ينطبق على الصوت واللون وبقية الوسائط المتعددة.

3-7 المجاز الكلي:

اللاتحديد وغياب البداية والنهاية من الصفات المميّزة للنصوص الرقمية، وهذا ما جعل"العمل التفاعلي بطرائق تقديمه المختلفة للقارئ ليس نصا مكتملا، بل إن كل قارئ يحاول أن يكمله بطريقته الخاصة، ويتحكم في ذلك عوامل كثيرة، منها:رؤيته الفكرية للقضية التي يدور حولها العمل، ومزاجه الشخصي، وتعاطفه مع الشخصيات"[3]. فتبقى مهمة القارئ متواصلة حتى وإن أنهى قراءته وتوقف عنها، فهو يُعمل الخيال ويحاول تصور النهايات. فعلى المتلقي أن يضع تصوره الخاص للخطاب ككل.

ولو رجعنا إلى المجاز الكلي للخطابات لوجدنا تفسيرها يختلف من قارئ إلى آخر"فحينما تتم مناورة أفق انتظار القارئ يتم في الآن نفسه مناورة حدود الخطاب والجهاز السردي. ويمكن القول أن هذه المناورة التي تقع على الحدود هي ما يمنح الرواية التفاعلية جدتها إن على مستوى تنظيم الخطاب أو عرضه الذي يأخذ بعين

---

(1)- إبراهيم أحمد ملحم، المجتمعات الافتراضية التكنولوجيا ورقمنة الإنسان، ص54.

(2)- محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري، ص181.

(3)- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية'ص61.

الاعتبار القارئ ومقدار مشاركته لإعادة الانسجام والترابط للعقد السردية"[1]. فالمتلقي هو الفاعل الرئيس في حل شفرات الخطاب بما يتلاءم مع مستواه العلمي والثقافي، وكذا ميولاته النفسية وتصوراته الاجتماعية. وعلى هذا فالمجاز الكلي غير محدد المعالم فهو مرهون بالخطابات وفهم القراء لها.

3-8 التورية الثقافية:

يتم اللجوء إلى البلاغة والمجاز لأجل"قدرتها على التعبير عما يعجز عنه الفكر. وإدماجها لتصورين اثنين: مجرد ومحسوس بالارتكاز على عناصر التشابه بينهما... - تجسيدها للانفعالات التي لا يمكن نقلها والتعبير عنها دون مبالغة وتضخيم، مما يجعلها تتقدم كوسيلة للتأثير والمشاركة الوجدانية. ومنح الإحساس المعبر عنه حيوية وديناميةوذلك بجعل الكلمات تكتسي حياة ودفعة متدفقة، متوهجة وحيوية قصوى"[2]. فتضاعف الدلالة واحتواء معنيين في تعبير واحد هي تورية ثقافية بامتياز، وبمجرد تغيير وسيط النصوص التقليدي وانتقالها إلى الوسيط الالكتروني اكتسبت معنى مختلفا عما كانت في الوسيط الورقي. فأصبحت الخطابات ذات دلالة واقعية وأخرى افتراضية.

3-9 المؤلف المزدوج:

تنادي نظرية النقد الثقافي بازدواج المؤلف، بعد أن نادت النظريات النقدية الحداثية إلى موته، فالمؤلف أو الشخص المنتج للنصوص ليس المؤلف الوحيد للنصوص بل يشاركه في ذلك الثقافة. والأدب الرقمي خير مبرز لمقولة المؤلف المزدوج؛ لأن تموضع النصوص والخطابات على وسيط رقمي ناتج عن الحضارة الجديدة هو في ذاته نقل للثقافة وانعكاس للحضارة.

يشترط في المؤلف أن يكون ملما بالثقافة الرقمية ومتحكما في التقنية، أو على الأقل يجيد التعامل معها، فقد غدت ضرورة ملحة "وما دمنا بصدد التعقيد، فالشاشة وما

[1]- لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، ص219.

[2]- المرجع نفسه، ص179.

يرتبط بها أو ترتبط به من الأدوات التي غيرت حضارة الإنسان اليوم إلى درجة يمكن أن نصفه بإنسان الشاشة لالتصاقه الشديد بها عن طوع أو كرها"[1]. وترى الدكتورة فاطمة البريكي أن الإحجام الذي كان عليه الأدباء العرب في بادئ الأمر، ورفضهم للأدب الرقمي كان سببه الأساس هو الجهل بالتكنولوجيا والتعامل مع الحاسوب.

وليست الرقمنة -باعتبارها الهيكل العام والوسيط الحامل للخطاب- وحدها دالة على الثقافة، فمحتوى النصوص يستلزم أن يكون حاملا لثقافة ينقلها من المبدع إلى المتلقي عبر النصوص. والنقد الثقافي يسعى لتسهيل توصيلها. "إنّ إنتاج النص ينبغي أن يحمل رؤية إنسانية للقارئ الافتراضي، وليس رؤية عشوائية. وعلى الرغم من أن الناقد التفاعلي ملزم بالبحث عن معنى ما لهذه الرؤى، لأنها في النهاية، ولدت لتعيش، ومهمة الناقد أن يساعدها على العيش بتقريبها من المتلقي ثم يترك له الحكم إن كانت تستحق أن تحظى بالحياة، أم أنها تسقط لحظة تصفحها"[2]. فيبقى الحكم الأول والأخير للمتلقي في قبول أو رفض النصوص التي تسوق لثقافة معينة.

مما سبق يتضح أن ظهور الشاشات، والخطابات الرقمية دعّم مقولة عصر القارئ وموت المؤلف، فالجميع في خدمة المتلقي على اختلاف أنواعه ومستوياته، وهذه الثقافة الالكترونية "تكشف سقوط النخبة وبروز الشعبي حتى صار التغريد في تويتر مثلا نشاطا تفاعليا يتحكم فيه جمهور مطلق من المتابعين بما أنه عصر القارئ وزمن سقوط النخبوي"[3]. فبمجرد وصول المتلقي إلى الخطاب يمكنه الاندماج فيه وإبداء رأيه والتعليق عليه، دون قيد أو شرط، تحكمه في ذلك ثقافته، لذا تتباين التفاعلات مع الخطابات الأدبية الالكترونية، حسب التوجهات والمعتقدات ودرجة فهم النص المطروح.

---

(1)- محمد اشويكة، الإنسان الأيقوني، ص46.

(2)- ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص58.

(3)- عبد الله الغذامي، ثقافة تويتر حرية التعبير أو مسؤولية التعبير، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2016، ص59.

يرى الدكتور سعيد يقطين أنه"إذا أردنا فعلا تطوير معرفتنا بأي حقل من الحقول التي نشتغل بها لابد من وضعه في سياق التطور المعرفي المتحقق"[1]. وهذا الفهم يقتصر على المتلقي النخبوي، الذي بإمكانه أن يتعامل مع النصوص بكل احترافية نظرا لإلمامه بموضوعها وتمكنه من ناصية المعارف و"ليست المسألة كما يتوهم البعض، مسألة موضة أو تقليعة، ولكنها مواكبة للتطور، لأنه لا يمكننا ممارسة التفكير والعمل الملائمين إلا في نطاق المعارف المتحققة والمتطورة في العصر الذي نعيش فيه. هذا إذا كنا فعلا نؤمن بالمواكبة ونأمل في المشاركة في العصر"[2]. فالسعي إلى المعرفة في زمن سهل فيه الوصول إلى المعرفة، بات فرضا لا اختيارا لكل من أراد أن يعيش بإحداثيات عصره لا عصور قديمة.

وتظهر ازدواجية المؤلف في محتويات النصوص الرقمية في إقحام العلاقة بين الإنسان والتكنولوجيا، والسعي إلى إبرازها فقد"اتجهت الكتابة أكثر ما اتجهت، إلى الوثائقية والخيال العلمي حيث يتحرر فيها التعبير من العاطفة والاستغراق في الوصف. وحتى الأدب السيكولوجي تحرر من المحسنات الوجدانية والصور العاطفية "[3]. فمال التأليف إلى الجوانب العلمية والتقنية شكلا ومضمونا.

التركيز على محور الثقافة في الخطابات الأدبية عامة، والرقمية خاصة لا ينفي ما للغة من إسهامات في نقل هذه الثقافة، والتأثر بها والتأثير فيها"وأكدت اللغة –بفضل المتغير المعلوماتي –أنها محور منظومة الثقافة بلا منازع، وفي ذات الوقت أصبحت معالجة اللغة آليا بواسطة الحاسوب هي محور تكنولوجيا المعلومات، مذكرا أن اللغة هي المنهل الطبيعي الذي تستقي منه هذه التكنولوجيا أسس ذكائها الاصطناعي من خلال لغات البرمجة، حيث استحدثت اللغة لنفسها أدوارا جديدة بعد أن تداخلت بالتكنولوجيا بشكل

---

(1)- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص94.

(2)- المرجع نفسه، ص94.

(3)- ابراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة، ص182.

كبير"[1]. فسايرت اللغة البرمجة وطوّعتها لتستوعب خصوصياتها، وفي الآن ذاته كانت وسيطا حاملا لثقافة العصر، كالميل إلى البساطة والاختصار والإيجاز على نحو ما نجده في القصص الترابطية للقاص إسماعيل البويحياوي "حفنات جمر"[2] فكان الترميز للقصة القصيرة جدا ب : ق ق جدا



[1] - فاطمة كدو، أدب. com، ص82.

[2] - إسماعيل البويحياوي، حفنات جمر، إخراج: لبيبة خمار، على الرابط:
http: //narration-zanoubya. blogspot. com/2014/07/blog-post_3318. html

III- النظرية السيميائية ونبوءات النص الرقمي:

1-النظرية السيميائية النشأة والتطور:

السيميولوجيا semiology بمفهومها الفرنسي الذي جاء به فيرديناند دي سوسير ferdinand De Saussure، أو السميوطيقا semiotic بالمفهوم الأمريكي وحسب توجه الفيلسوف الأمريكي تشارل ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce، وترجماتها المختلفة إلى اللغة العربية: السيميائية، علم الدلالة، علم العلامة، علم الإشارة... تحيل إلى العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية –كما بشّر بذلك العالم اللساني دي سوسير-. والسيميائيون يجمعون على أن اللغة ليست هي الوسيلة الوحيدة للتخاطب وإنتاج الدلالة؛ بل هنالك علامات غير لغوية تؤدي دلالة- بغض النظر عن الاختلاف الحاصل في شمولية أحدهما على الآخر- والسيميولوجيا هي دراسة للعلامات اللغوية وغير اللغوية، فلا تكتفي بدراسة النصوص باعتبارها علامات لغوية، وإنما تتعداها إلى دراسة علامات في أنظمة غير لغوية و"تركيب للدراسات الأنثروبولوجية / اللسانية/ النفسية/ الاجتماعية"[1]

فالسيميائية تشمل جميع أشكال الخطاب باعتبار هذه الأخيرة لا يمكنها الاستغناء عن العلامة. فيقول شارل بيرس في هذا الصدد"ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وتاريخ العلوم والكلام... والسكوت والرجال والنساء والنبيذ وعلم القياس والموازين، إلا على أنه نظام سيميائي"[2]. فلا شيء يخرج عن دائرة السيميولوجيا. لذا فقد نهلت من جل العلوم. ولعل هذا هو السبب في اهتمام العديد من النقاد والمفكرين والفلاسفة على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم وعنايتهم بالسيميائية. فجعلوها مدارا لدراساتهم على غرار: رولان

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص 118

[2]- نقلا عن:فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص9.

بارت Roland Barthes، جاك لاكان Jacques Lacan، جوليا كريستيفاJulia Kristeva، باربرا هيرنستاين سميث Barbara Smith ، إرنست كاسيرر Ernst Cassirer، لويس بريتو Luis Prieto، جورج مونان George Mounin، يوري لوتمان Youri Lotman، أمبيرتو إيكو Umberto Eco ، جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas ، جوزيف كورتيس Joseph ...Courtès

1-1 الاتجاهات السيميائية:

تبعا لاختلاف توجهات السيميولوجيين اختلفت اتجاهات السيميائية فظهرت سيميولوجيا تعنى بالدلالة وأخرى بالتواصل وثالثة تعنى بالثقافة:

أ- سيمياء الدلالة: وتركز على ربط الدلالة باللغة وخير ممثل لهذا الاتجاه رولان بارت فهو يرى بأن اللسانيات ليست فرعا من السميولوجيا بل العكس صحيح "لأن إنتاج المعنى أصلا من اللغة ولا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء "[1] فكل نسق دال يمكن التعبير عنه عن طريق اللغة.

ب- سيمياء التواصل: هي الاتجاه الذي يرى أن السيميولوجيا هي دراسة أنظمة الاتصال اللسانية وغير اللسانية مع قصدية التأثير في المتلقي عن طريق الكلام ويمثلها كل من إيريك بويسنس Erik Buyesness، جورج مونان، بريتو... "ولسيمياء التواصل محوران: 1- محور التواصل وهو إما أن يكون تواصلا لسانيا كما في عملية التواصل بين البشر في الفعل الكلامي، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية. 2- محور العلامة وتتلخص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة "[2] فالعلامات جزء من أنظمة التواصل وإيصال الدلالات المختلفة بين مرسل ومتلق.

ج-سيمياء الثقافة: ويمثلها يوري لوتمان، وبوريس أونسبنسكي Boris Uspenski، وإيفانوف Vyacheslav Ivanov، وفلاديمير طوبوروف Vladimir Toporov... واستفاد

---

(1)- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 192.

(2)- المرجع السابق، ص 196.

هذا الاتجاه من الفلسفة كثيرا. فهو يعتبر الثقافة نسقا دلاليا. ويعتبرها "عمليات تواصلية، وربط بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية مؤكدا أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي"[1] فالعلامة لا تكتسي دلالتها ما لم توضع في سياقها الثقافي.

2-1 المفاهيم والمرتكزات السيميائية:

يقوم التحليل السيميائي على مجموعة من المفاهيم الإجرائية شأنه شأن أي علم أو نظرية وسنحصرها في:

1-2-1 العلامة:

يجعل دي سوسير العلامة مكونة من ثنائية الدال الذي هو الصورة الصوتية/ والمدلول الذي يمثل التصور الذهني. في حين يسميها بيرس المصورة، ويجعلها مكونة من بناء ثلاثي: الممثّل/الموضوع/ المؤول "والكون في تصور بيرس يمثل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات. فكل شيء يشتغل كعلامة. ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضا"[2]. فيعرّفها على أنّها:"شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما وبصفة ما، فهي توجّه لشخص ما. بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة. أو ربما علامة أكثر تطوّرا... إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الجهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة المصورة"[3] فبالاعتماد على نوع العلاقة بين العلامة وما نابت عنه تتولد ثلاث أصناف من العلامات هي المؤشر، الرمز، الأيقونة.

---

[1]- المرجع السابق، ص 194.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012ص 91.

[3]- نقلا عن: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، المغرب،، ط1، 2013، ص 46.

أ- المؤشرIndice: ويعرّف على أنّه "أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التدريجي بين الشيء ومرجعه أو مدلوله"[1] "فهي دلالة شبه مباشرة شرطها وجود الأمارة، ووجود الموضوع أيضا مباشرة خلف أمارته. والعلاقة هي المجاورة والترتيب المنطقي والتتابع المباشر كالعلاقة بين القدمين والخطوة بين الدخان والنار، السحاب والمطر"[2] لون السماء في الأرصاد الجوية. الحمى مؤشر على المرض. ففي وجود القصدية تسمى إشارة وفي غيابها تسمى مؤشرا.

ب- الأيقونة Icone: "هي أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه"[3] وتدل على موضوعها عن طريق المشابهة والمماثلة، وهي إشارة تحوي على قرينة تجعلها تعيدنا إلى الشيء المعني. ويوضح أمبرتو إيكو علاقة المشابهة بين الدال والمدلول في الأيقونة بقوله:"والعلامات الأيقونية لا تملك خصائص الشيء الذي تحيل عليه، وإنما تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك اعتمادا على أسنن إدراكية عادية وتقوم بانتقاء بعض المثيرات التي تسمح بتشكيل بنية إدراكية لها نفس دلالة التجربة الواقعية التي تحيل عليها العلامة الأيقونية"[4]، فدلالة الأيقونة غير مباشرة ويمكن التمثيل لها بـ: المجسمات والآثار، الرسومات، الصور، المنحوتات، البيانات، التصاميم...

جـ-الرمزSymbole: هو المعادل للعلامة عند دي سوسير. علاقته الدلالية تواضعية عرفية اصطلاحية " لا توجد صلة ولا شبه صلة بين العلامة وموضوعها إلا ما تواضع عليه الناس سواء من خلال التراكم الزمني أو المعطيات الثقافية، قد يكون اعتباطيا وقد يكون طبيعيا قديما انمحت آثاره... مثل الدلالات الدينية، الرموز التاريخية، العادات والتقاليد"[5].

---

(1)- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص180.

(2)- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، ص10.

(3)- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص180.

(4)- أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي عماري، محمد أودادا، دار النشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص34.

(5)- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، ص10.

فالرموز هي علامات تم التواضع عليها، ولا علاقة تربط الدال بالمدلول ونضرب مثالا لذلك إشارات المرور...

1-2-2 المحايثة:

وهو مفهوم بنيوي اعتمدت عليه السيميولوجيا. والمقصود بالتحليل المحايث هو"أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه، والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به"[1] فالنصوص تدل عن ذاتها بذاتها لذا لا يجب أن تخرج في التحليل إلى سياقات أخرى: كالمؤلف وظروف وتاريخ العمل. فالدلالة تتكون من العناصر المترابطة في النص لا غير. ويعد التحليل المحايث أحد المبادئ الثلاثة في الدراسات السميولوجية إضافة إلى التحليل البنيوي وتحليل الخطاب.

2- سيميولوجيا الأدب الرقمي:

تّعنى السميولوجيا بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية، ويمكن اعتبار النصوص الرقمية ميدانا خصبا للدراسات السميولوجية؛ نظرا لاعتمادها على نمطي العلامة: لغوية وغير لغوية.

فقد أدى استخدام تقنية الوسائط المتعددة في الكتابة الرقمية إلى الاستعانة بالعلامات غير اللغوية كالصورة والحركة واللون والفيديو والتشكيل البصري للكلمات... الخ. ولم يكن هذا الاستخدام اعتباطا؛ وإنما كان وفق ما تحمله هذه الوسائط من دلالات تشد أزر الحرف في الفضاء الافتراضي المرقمن.

2-1 سيميولوجيا الكلمة الرقمية:

الكلمة هي الأساس في الأعمال الأدبية -مهما كان الوسيط الحامل لها- فهي معيار أدبية النصوص، وحتى وإن تغيرت سياقاتها. فمع السياق الالكتروني ودخول الكلمة إلى فضاء الشاشة الذي أكسبها دلالات فنية جديدة فأصبحت الكلمة "متفاعلة مع المكونات

---

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص255.

الأخرى من إلقاء صوتي وصور ورسوم وخطوط وألوان وحركات، وقد اتسعت لأبعاد فضاء الشاشة عبر فاعلية الروابط التشعبية"[1]. فيمكن دراسة الكلمة بمستوييها اللغوي وغير اللغوي؛ فهي تملك حمولة دلالية في ذاتها وحمولة اكتسبتها من السياق الرقمي الذي نقلت إليه. "فأكدت اللغة -بفضل المتغير المعلوماتي- أنها محور منظومة الثقافة بلا منازع، وفي ذات الوقت أصبحت معالجة اللغة آليا بواسطة الحاسوب هي محور تكنولوجيا المعلومات، مذكرا أن اللغة هي المنهل الطبيعي الذي تستقي منه هذه التكنولوجيا أسس ذكائها الاصطناعي من خلال لغات البرمجة "[2]. فهي لم تفقد مكانتها في ظل التطور التكنولوجي بل اكتسبت دلالات مضاعفة حمّلتها إياها الرقمية.

التلاعب بنوع الخط وحجمه وتلوين الكلمات، وتقطيعها ونثرها ثم اجتماعها... الخ جميعها تحمل دلالات سيميولوجية. فتركيب حروف الكلمات إلى بعضها حرفا تلو الحرف بترتيب موقعها في الكلمة وبفارق زمني بسيط يمكن تقديره بزمن الضغط على الحروف في لوحة المفاتيح لكتابة الكلمات على الحاسوب. فلهذه الطريقة في تشكيل الكلمات دلالتها السيميولوجية. فهي دالة على الجدة وأن كلمات هذا النص بكر، والقارئ يكون شاهدا على ميلادها. ويتجلى ذلك أكثر في قصيدة الفيديو حيث الحركة هي المكون الفاعل والمميّز.

وحروف الكلمات المتناثرة وعدم التصاقها أو حركتها أو توزيعها أفقيا على سطر أو عموديا على عدة أسطر، يجعل الكلمات تحمل دلالات مضاعفة؛ فإضافة إلى المعنى الذي تحمله هذه الكلمات، تم تحميلها لمعان أخرى اكتسبتها جراء تموضع الحروف غير الاعتيادي ومن هذه المعاني: التشتت، الفراق، الفناء، الاندثار، اللاثبات، البحث عن المعاني، الملل... الخ

ولنوع الخط وشكله وحجمه ولونه دلالات في النصوص، فإذا أراد المبدع الرقمي إظهار كلمة على حساب كلمات أخرى، جعلها مخالفة للبقية سواء على مستوى الحجم أو

---

[1]- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، ص75.

[2]- فاطمة كدو، الأدب. com، ص82.

اللون أو نوع الخط... الخ؛ لما في ذلك من دلالة على التفرد والتميّز ولإظهار مركزيتها ولفت الانتباه إليها.

والوسائط المتعددة سمحت للكلمات بأن تشكل مفاتيح لنصوص أخرى؛ من خلال جعلها أيقونات تحيل إلى روابط لنصوص أخرى، وفي هذا دلالة على مركزية الكلمة حتى عبر الوسيط الرقمي. ولتمييز هذه الروابط يتم إظهارها بلون مخالف للون الكتابة.

وارتباط الكلمة باللون ليس دالا على أيقونيتها في كل الحالات، بل نجد في كثير من الأحايين تلوين الكلمات حين تكون ذات دلالات لونية كتلوينها باللون الأحمر حين تدل على القتل والدم، أو باللون الأخضر حين تدل الكلمات على الربيع والنبات... الخ وسنأتي إلى تفصيلها في سميولوجيا الألوان.

ويمكن أن ندخل ضمن سيميولوجيا الكلمة "التشكيل البصري للنصوص" إذ أن رصف كلمات النصوص الرقمية في شكل معين، يحمل دلالات عديدة، ويكون في كثير من الأحايين تجسيدا لمعنى النص، وفي ذلك تقوية ودعم للمعاني؛ كأن يجعل الشاعر الرقمي كلمات قصيدته التي موضوعها الشجرة على شكل شجرة أو أوراق نباتات وهلمّ جرا.

2-2 سيميولوجيا الغلاف (الواجهة الرقمية):

لا تكاد تخلو الأعمال الإبداعية من غلاف أو واجهة تشكل حيّزا من هذه الأعمال. وترتبط بها، ففي الأعمال الروائية على سبيل المثال "تتمثّل وظائف الغلاف من خلال ما يقوم به من الإعلام والإشهار، ومدى ارتباطه بالعمل الروائي، فإذا كان الغلاف أيقونة بصرية، فإن الأيقونة في أحيان كثيرة تمثّل الرواية بكل أطيافها"(1) فهو الأيقونة الكبرى التي يمكنها أن تختزل محتوى العمل الأدبي، أو تشير إليه أو إلى جانب منه.

---

(1)- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية-دراسة سيميولوجية سردية-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2012، ص300.

وتبقى الواجهة تؤدي وظيفتها في النصوص الرقمية التي تحوي واجهة-على اعتبار أن بعض النصوص الرقمية خاصة بعضها الذي يعتمد على تقنية الفيديو لا تستدعي واجهة-. وتسهم هذه الواجهة للتلميح لمحتوى هذه الإبداعات الرقمية. كما يظهر في واجهة الرواية الرقمية "ظلال العاشق(التاريخ السري لكموش)[1] لمحمد السناجلة" فمن خلال اللون الأحمر في كتابة العنوان والنتوءات التي على شكل قطرات تصاحب الكتابة، في دلالة على الدماء، توحي بالحروب والمعارك التي ميّزت هذا التاريخ السري للإله كموش، وتثبت ذلك وتؤيّده الخلفية التي وراء العنوان، والتي تحوي صورة لمحاربين يحملون السيوف والرماح والرايات للدفاع عن حصنهم الذي يظهر في القمة خلفهم.



ونلمح ذلك أيضا في العمل الرقمي الإبداعي "غرف ومرايا"[2] للكاتبة لبيبة خمار؛ حيث ضمّنت الواجهة بالإضافة إلى العنوان صورةً لبيتٍ نوافذ غرفِه مكسّرة، وصورة لمرآة فاخرة دالة على الفخامة وعاكسة لها.

(1)- محمد السناجلة، ظلال العاشق التاريخ السري لكموش .على الرابط:
http://dubai.sanajleh-shades.com

(2)- لبيبة خمار، غرف ومرايا، على الرابط:https://labiba-meroires.blogspot.com/.



2-3 - سيميولوجيا الصورة الرقمية:

تحتل الصورة في الإبداعات الرقمية حيزا واسعا، قد يضاهي أو يفوق الحيز اللغوي لهذه النصوص. فالصورة عنصر رئيسي وقار في النصوص الرقمية. الخلفيات، الواجهة، الأيقونات، الابتسامات، الصور المتحركة،...

ونظرا لما لوسيط الصورة من أهمية بالغة في الإبداعات الرقمية، كان لها مكانها المحفوظ في واجهات جل النصوص الرقمية، إن تصويرا وترجمة غير لسانية لعنوان الإبداع أو دعما له، ففي الواجهة الرئيسية لتباريح مشتاق عباس معن وضع صورة لتمثال "الشلل والمقاومة" للنحات الكويتي سامي عبده. وفي هذا التمثال يتجلى رأس إنسان لكن المميز والغريب في هذه الصورة هي على مستوى فم الآدمي إذ أنه كان على طبقات وكأنه تعرض للقص واللصق على مرات. والدلالة السيميولوجية لهذه الصورة تثبت التوافق مع عنوان العمل القصيدة الرقمية"تباريح"[1] فالفم هو وسيلة الكلام والبوح، ولكن البوح لم يكن واحدا وإنما كان متعددا وبصيغ مختلفة. وهذا ما تجسده الصورة في تعدد للفم مع وجود فاصل بينها وكأن الأفواه مكممة. كما هو موضح في الصورة المرفقة:

---

(1)- مشتاق عباس معن، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق.



ولعل ما يثبت هذا هي الأيقونات المصاحبة للصورة "اضغط فوق ضلوع البوح" فكأن هذه الأفواه المكممة تلزمها فاعلية التدخل الإنساني حتى تفعّل، وتقوم بمهمتها في الكلام والبوح.



فصورة الواجهة هنا ترجمة ودعم للعنوان اللغوي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق". ويتجلى ذلك أكثر حين اختيار الخلفية الزرقاء للصورة.

فللصورة الطاقة التعبيرية التي يمكن من خلالها تعويض الكلمات "والحق أن اللغة الأيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية، لأن الصورة إنما تجسم على نحو متطابق أو معادل ما تعكسه على نحو يتطابق فيه الدال والمدلول"[1]. فكما يمكن التعليق باللغة عن الصورة يمكن للصورة أن تعبر عن نفسها.

---

(1)- عادل نذير، عصر الوسيط، ص93.

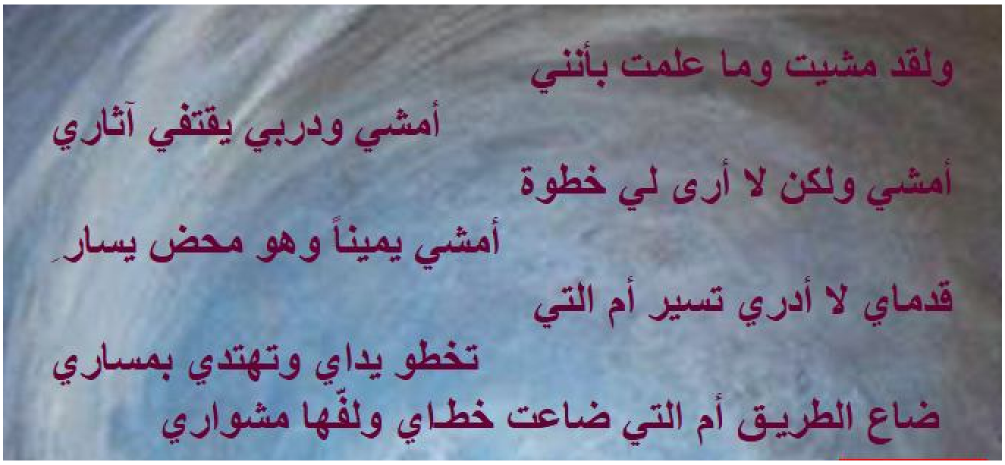
ويتجلى ذلك أكثر في الابتسامات وصور الأيقونات الدالة على الانفعال، خاصة ما تعلّق بتقييم الأعمال الإبداعية الرقمية على شبكات التواصل الاجتماعي- الفيسبوك خاصة facebook-، وكذا موقع اليوتيب youtube ؛إذ تسمح هذه المواقع للمتلقي من إبداء رأيه عن طريق أيقونات الإعجاب أو عدم الإعجاب. وكذا الانفعالات المختلفة كالحب و الغضب والضحك والحزن والدهشة... الخ، فتكون هذه الأيقونات المتعارف عليها كافية للتعبير عن الرأي في العمل الإبداعي حتّى مع عدم التعليق، كما هو موضّح في الصورة المرفقة:



إنّ للصورة من الطاقة التعبيرية ما يمكّنها من الاستغناء عن اللغة في عدة مواضع. ونضرب مثالا على ذلك صورة "الساعات المائعة" للفنان التشكيلي سلفادور دالي، التي ضمّنها الدكتور مشتاق معن في "التباريح" لتقوية النص الشعري، وقد وجد فيها بعدا تعبيريا، فهي تمثل الزمن ولا تمثّله في الآن ذاته؛ فالساعة مؤشر على الزمن، ولكن بذوبانها وميوعتها لا تستطيع التأشير عليه.



فهذه الصورة"تعبّر عن حالة من صياغة الزمن، وتفكيك أبعاده، للوصول إلى أسرار هذا الوجود للكائن"[1] وهي الفكرة ذاتها التي يعالجها الشاعر حول التشتت والضياع:





وكما يمكن للصورة أن تستغني عن اللغة وتعبّر عن نفسها، يمكن أن توَظّف لتكون داعمة للّغة في مواضع عديدة. ففي النص الرقمي "محطات"[2] للكاتب المغربي محمد اشويكة، في نصّه السردي التالي:

> يزدرد، إن ثبت أن ما يأكله يلبي غرض الازدراد، ما وضعه أمامه من كبَابٍ - (عبارة عن لفائف مقطعة من أمعاء المواشي تزيدها رائحة الفرث لذة!) - وصُلْعَة - (قطعة كبيرة من معدة المواشي تُخَاطُ بشكل دائري بحجم الرأس الأصلع الأملس وتُحْشَى بأصناف متعددة مما يشبه اللحم وملحقات بطون البهائم!) – فيَتَكَرَّعُ* وكأن ذَوِيَّ قنبلة يدوية انفجر في بطنه كما تنفجر القنابل في فم "طِومْ" أثناء صراعه الأزلي مع "جِيرِي"!

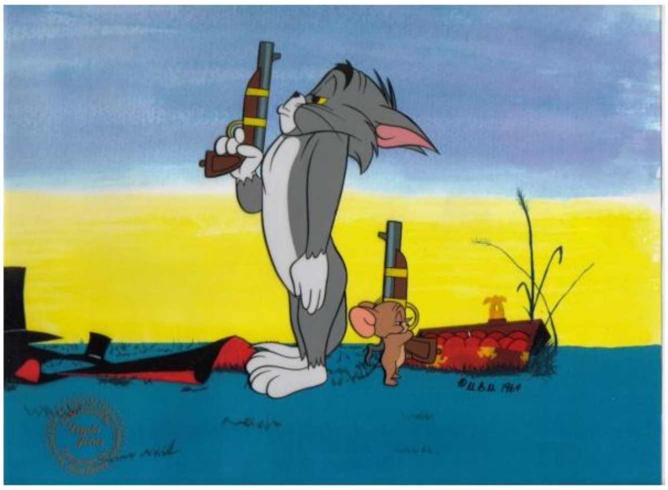
فضمّن نصّه رابطين-طوم/جيري- يحيلان إلى الصورة نفسها، وهي صورة من السلسلة الكرتونية العالمية "طوم وجيري"، التي يتكرّر فيها حدث انفجار القنابل في فم طوم نتيجة

---

(1)- سلام محمد بناي، من الخطية إلى التشعب، ص223.

(2)- محمد اشويكة، محطات سيرة افتراضية لكائن من ذاك الزمان،على الرابط:https://www.chouika.com/.

الصراع الدائم مع غريمه جيري، فكانت الصورة داعمة للتشبيه التمثيلي الذي أورده الكاتب في نصّه :



ولا يخفى ما تؤديه الصورة المتحركة من دور هام في الخطاب، وبخاصة الخطابات السردية إذ "تعد دعامة غير لسانية، يمكن أن يتحول الإجراء الرمزي للاشتغال الأيقوني شيئا فشيئا إلى إطار سردي، لأن العوامل الأولية للإدراك والإثارة، عادة ما تثير المتلقي نحو تأمل المعطيات الكيفية في الصورة، لتتحول إلى صورة- فعل-Image) (Action"[1] فتكون الصورة حاملة للأحداث ومساهمة في فعل السرد، بل أصبحت البديل للأنموذج اللساني في السرد. هذا فضلا عن الفيديوهات التي يمكن إدراجها في وسيط الصورة المتحركة، فهي توقف مجال السرد اللساني لتتولى الصورة والموسيقى والأصوات مهمة إكمال فعل السرد.

2-4 سيميولوجيا الألوان:

يشكّل اللون مكوّنا أساسيا للأعمال الإبداعية الرقمية، فهو جزء من الصورة التي تمثّل بدورها مكوّنا آخر لهذه النصوص، وهذا لا يعني عدم استقلالية وتفرد وظيفة اللون ودلالته فيها، "فاللون في القصيدة التفاعلية مكون رئيس يتصل بالصورة ولكنه ينفصل عنها حين يجتهد الشاعر في توظيفه فضاء للنص أو عمقا خلفيا للنص المكتوب سواء أكان ثابتا أم متحركا على شاشة الحاسوب"[2]. فهو يمكن أن يكون مخضبا للكلمات لتحمل

---

[1]- عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط، ص151.

[2]- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، ص83.

دلالات سيميولوجية مختلفة، أو أن تدلّ على رابط، فتحمل هذه الكلمات الدالة على الرابط دلالة سيميولوجية على المغايرة والاختلاف والتميّز، فهي مشحونة بطاقة الفاعلية، والوظيفة المزدوجة التي كان اللون أوّل مؤشراتها.

ويؤدّي اللون دوره حينما يكون خلفية، ويظهر هذا بجلاء في القصيدة الرقمية "لامتناهيات الجدار الناري"لمشتاق عباس معن الذي يولي اللون أهمية في بناء عمله الرقمي التفاعلي، إذ يجعل أيقونتين لتغيير اللون: الأولى لتغيير لون البوح والأخرى لتلوين الأفق والخلفية[1]:



فيمكن لقارئ هذا العمل أن يختار لونا لخلفية النصوص بين الأبيض والأسود كما هو موضح فيما يلي:



---

(1)- مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، على الرابط:
http://dr-mushtaq. iq/My-poetry-works/Interactive-digital/

إن الشاعر مشتاق معن في وضعه القارئ موضع الاختيار بين لونين متباينين لخلفية النص الذي يقرأه، دلالة سيميولوجية على أن للإنسان الحرية في اختيار مساره. واختيار اللونين الأبيض والأسود دون غيرها من الألوان نظرا لدلالة هذين اللونين على التعارض والتناقض ودلالتهما على معاني المعارضة بين الخير والشر، والصلاح والفساد، والنور والظلام،... الخ. وهي الاحتمالات التي توضع للإنسان في حياته فيختار أيّهما يشاء.

إن اختيار المبدع الرقمي للألوان ودرجاتها المتباينة بين الفاتح والداكن والتدرج اللوني، يحمل دلالات سيميولوجية مختلفة، أوّل هذه الدلالات ما تم التعارف عليه، ويليها تأكيد العلامات اللغوية، ففي الصورة الموالية المقتطفة من قصة الفيديو"حذاء الحب"[1] للدكتورة لبيبة خمار خير تأكيد للمعنى بوساطة اللون:



فحين حديثها عن الدماء خضّبت الكلمات باللون الأحمر، وحين الحديث عن السماء خضّبتها باللون الأزرق ، وجعلت اللون الأصفر للدلالة على البراري، والأخضر دالا على الغابات، وتركت اللون الأسود ليدلّ على الليل، وهذه هي الميزات اللونية لكل موصوف من الموصوفات المذكورة. فكان حضور اللون يسير موازيا للكلمات ويشدّ من أزر الحرف، وفي هذا تعاضد بين اللون والكلمة في تقديم المعنى للقارئ.

[1]- لبيبة خمار، حذاء الحب، على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=GbzVKpJipEM

وهو أيضا ما استخدمه إسماعيل البويحياوي في عمله الرقمي "والذي يعاد" الذي كان بتقنية الفيديو، حيث اختار اللون الزهري لونا للكلمات حينما دلّت هذه الكلمات على الورود والانتعاش فكان هذا اللون داعما للمعنى إضافة إلى صورة الورود المرافقة لهذه الكلمات :



2-5 سيميولوجيا الروابط:

تحمل الروابط في النصوص التفاعلية الرقمية دلالات سيميولوجية: كالتحول والانتقال وعدم الثبات. لأن هذه الروابط تحرض على الانتقال من نص إلى آخر ومن صفحة إلى أخرى، وكذا توحي بالتحكم الذاتي والحرية الممنوحة للقارئ في التعامل مع النصوص، وفي هذا تأكيد على روح العصر الميال إلى التحرر من القيود والسلطة. وهذا ما ينطبق على النصوص الرقمية فوجود الروابط سواء تعلق الأمر بالأيقونات المصاحبة للنصوص الدالة على: "رجوع" "التالي" "الأقدم" "الأحدث" "الصفحة الرئيسية"... إلخ أو الروابط في المتن والتي يمكن أن تحيل إليها الكلمات أو الجمل أو الصور المرفقة، يؤدي بالضرورة إلى عنصر الاختيار دون قيد أو شرط، وهذا ما يسعى إليه الإنسان الأيقوني - على حد تعبير محمد اشويكة- ناهيك عن الحرية الممنوحة له في إيقاف القراءة متى شاء.

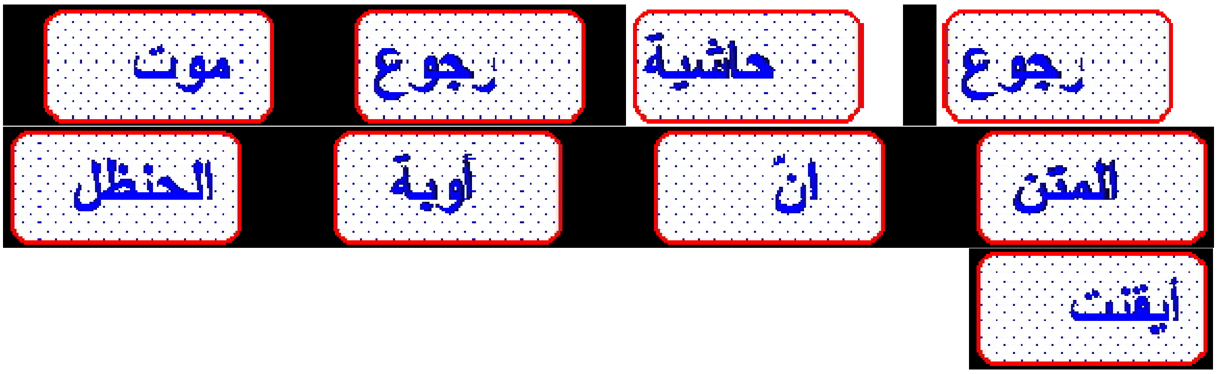
2-6 سيميولوجيا العلامة الرقمية:

في الأدب الرقمي تتآزر العلامات لتشكل الدلالات، ونظرا لما أتاحه الوسيط الالكتروني من تزاوج مكونات لغوية وغير لغوية كالصور والأصوات والحركة

والألوان... كان الأدب الرقمي مجالا رحبا للدراسات السيميولوجية؛ إذ أن جميع أنواع العلامات يمكن أن تتوفر في النصوص الرقمية:

أ- المؤشر: المؤشر هو ارتباط الشيء بدلالته أو مرجعه، بين السبب والنتيجة. ومادام النص يتموضع على شاشات الحواسيب، أوّل مؤشر نلحظه وهو مؤشر الفأرة، فهذا المؤشر ملازم له من البداية ومصاحب للنصوص ؛ وتظهر فعاليته حين وجود الروابط الدالة على نصوص أخرى، فيتغير شكل مؤشر الفأرة (من سهم إلى يد في الغالب) للدلالة على وجود نصوص خلف هذا الرابط. فيتحقق شرط المؤشر في وجود الأمارة (الرابط) ووجود الموضوع خلف الأمارة (النصوص التي يحيل عليها هذا الرابط).

وكذا يمكن اعتبار شريط الأدوات، والروابط التي تحيل على نصوص أخرى مؤشرات، فهي أمارات لنصوص أخرى؛ لذا فالنصوص الرقمية مليئة بالمؤشرات "وهذه بعض المؤشرات في التباريح الرقمية :



ب- الأيقونة: هي نوع من العلامات، وتمثل المشار إليه. وفي الأدب الرقمي غزت الصورة بجميع أشكالها ميدان النصوص الرقمية "صارت الصورة تحتل فيها فضاء أيقونيا موازيا بل مزاحما للنص المكتوب ومهيمنا عليه. وعندما ارتبط التصوير بالهواتف المحمولة، صارت الصورة تحتل جزءا أساسيا من التواصل، بل إنها باتت تعوض الرسالة الصوتية أو المكتوبة"[1]

وعلم الأيقونات يعنى بدراسة دلالة الأيقونات والصور"فظاهرة الصور والتفكير بالصور ظاهرة عامة، فهي تشتمل على مفاهيم وأفكار ومكونات عدة، منها الصور

[1]- جوزف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة، ص109.

واللوحات والتماثيل والخداعات الإدراكية، والخرائط والرسوم التوضيحية والأحلام والهلاوس، والمشاهد والصور المنعكسة، والقصائد والذكريات وحتى الأفكار الموجودة على هيئة صور"[1] وجميع ما سلف تتضمنه النصوص الرقمية.

جـ- الرمز: هو ما تم التواضع عليه فاللغة نظام من الرموز"إن اللغة سواء أكانت طبيعية أو مصطنعة (لغة الحاسوب على سبيل المثال)هي نسق من الرموز كلها اعتباطية على الرغم من أن المعرفة التي تدل عليها مشتركة بين جميع متعلمي هذه اللغة"[2]. ومثال ذلك رمز الأروباز @ المقترن بالشبكة العنكبوتية والمواقع الإلكترونية. فاستخدمه محمد اشويكة في قصصه الترابطية "احتمالات –سيرة افتراضية لكائن من زماننا-"[3]

لَحْمَرْ فْ لَكْحَلْ	الإطار	@mour

وتلجأ النصوص الرقمية إلى الرمزية طلبا للاختصار الذي فرضه العصر الحديث، الذي يمتاز بالسرعة والرقمنة. والملاحظ على الرموز غير اللغوية في الفضاء الرقمي بعدها العالمي، وهو ما فرضته العولمة وسهّل التواصل بين البشر في العالم الافتراضي الذي لا يؤمن بالمكان والحدود.

ومما سبق يمكن القول أنّ النظرية النقدية المعاصرة، طيّعة في جوانب عدّة ويمكن تطبيقها على جميع النصوص، حتّى وإن غيّرت في شكلها وفي طريقة عرضها. إذ يمكن لها أن تساير الأدب كما ساير هو العصر الرقمي التكنولوجي. فهذا التحوّل محتوم وضرورة لا بدّ منها.

(1)- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص281

(2)- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، ص183.

(3)- محمد اشويكة، احتمالات-سيرة افتراضية لكائن من زماننا-،على الرابط:
https://www.chouika.com/Page1.htm

إنّ استجابة النظرية التفكيكة للأدب الرقمي محتشم واهتمام النقاد بتطبيقها شبه منعدم. في حين أن من النظريات التي وجدت ضالتها في الأدب الرقمي، النظرية السيميولوجية حيث وجدت في متعلّقها التطبيقي المكونات اللغوية وغير اللغوية التي تسعى لدراستها، فكان المجال خصبا لذلك. بينما جاء النقد الثقافي على درجة مقاربة من الاستجابة كون الأدب الرقمي شكّل أنساقا ثقافية مستحدثة أثرت ميدان الدرس والتطبيق.

الفصل الرابع

النظرية النقدية الرقمية بين منطق التأمّل وإلحاح السؤال لبداية التنظير

I- الهندسة البنائية لمنجز زهور كرام- تأطير المنجز-

II- النظرية النقدية الرقمية المعاصرة من خلال المنجز الكرامي

III- زهور كرام والأدب الرقمي بعد السؤال والتأمّل

IV- المشروع الكرامي في ميزان النقّاد

إنّ المتتبع لمسيرة الأدب الرقمي في الوطن العربي يجد بداياتها متعثرة وإنتاجاتها شحيحة بالنظر إلى عوامل عدة، أوّلها صعوبة اندماج الأدباء العرب مع التكنولوجيا لجهلهم بها، وكذا عسر التحكّم فيها من جهة، ومعارضتهم لمزاوجة الأدب بالتكنولوجيا لاختلاف طبيعتيهما من جهة ثانية.

هذا الإحجام لم يدم طويلا، لأن العولمة فرضت نفسها وألقت بظلالها على جميع العلوم والفنون. والغرب المحتذى به قطع شوطا لا بأس به في مجال الأدب الرقمي الإلكتروني، وأثبت عكس هذه المزاعم. فلم يجد الأديب العربي بدا من أن يلحق بالركب.

ولم تختلف بداية النقد الرقمي العربي عن بداية متعلّقه الموضوعي(الأدب الرقمي). في سعي من النقاد إلى التعريف بهذا الجنس الأدبي المستحدث ورصد النتاجات الرقمية عربية كانت أم غربية، والترويج لها ولهذا الأدب في الوطن العربي. ومن أوّل هذه الأعمال النقدية كتاب الدكتور حسام الخطيب "الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع"، والدكتور محمد فضل شبلول في كتابه"أدباء الأنترنت أدباء المستقبل". كذا ما فعل الكاتب الأردني محمد السناجلة حين أعقب إبداعاته الرقمية الأولى بكتاب نقدي"رواية الواقعية الرقمية -تنظير نقدي-" ساهم في التعريف بالرواية الرقمية وعضّدها فكتب على مقدمة كتابه "أعرف أنني قد جئت ببدعة جديدة لم تكن من قبل، لكن وكما اتّضح لي فإن كل بدعة مرفوضة حتى تترسخ وتثبت أقدامها على الأرض فيتبعها حتى أشدّ معارضيها، هذه سنة الحياة منذ بدء البدء، ولنا في أبي تمام وابن عربي وأدونيس وقبلهم المعلم الأكبر مثل وقدوة، وكل بدعة بحاجة إلى من يدافع عنها وقبل كل شيء أن يعطيها اسما تعرف به وقد أطلقت على هذه البدعة اسم"رواية الواقعية الرقمية" وهذا الكتاب هو التعريف بهذه الرواية"[1] فكان هذا المؤلَّف النقدي دعما لهذا الإبداع وتشهيرا به.

---

(1)- محمد السناجلة، رواية الواقعية الرقمية، على موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب
http://arab-ewriters. com/books files/5. pdf

وكانت الناقدة والأكاديمية المغربية الدكتورة "زهور كرام"[1] أيضا من السبّاقين في التأليف عن الأدب الرقمي، ومعالجة قضاياه بالتنظير والتطبيق، وبخاصة البدايات الأولى للأدب الرقمي العربي فكان كتابها"الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية" فاتحة في النقد الرقمي العربي. وسنحاول في هذا الفصل البحث عن معالم النقد الرقمي العربي من خلال مؤلّفها، واستجلاء تطبيق النظريات النقدية المعاصرة على الأعمال الإبداعية الرقمية.

---

(1)- زهور كرّام روائية وناقدة وأكاديمية مغربية. ولدت في 15 فيفري 1961. تابعت تعليمها الثانوي بمدينة الدار البيضاء. التحقت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط حيث حصلت على الإجازة في الأدب العربي سنة 1984 ثم على دبلوم الدراسات المعمقة (تخصص: الرواية) عام 1985. وفي سنة 1989 أحرزت على دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب بالمحمدية فحازت دكتوراه الدولة في تحليل الخطاب الروائي... بدأت زهور كرام النشر سنة 1985 بجريدة الاتحاد الاشتراكي، كما نشرت أعمالا أخرى بمجموعة من الصحف والمجلات: الاتحاد الاشتراكي، العلم، أنوال، الحوار الأكاديمي الجامعي، الخضراء، على الأقل، الناقد، اليوم السابع... التحقت باتحاد كتاب المغرب سنة. 1991. وأصدرت رواية بعنوان: جسد ومدينة، وتشغل منصب أستاذة التعليم العالي بجامعة ابن طفيل في مدينة القنيطرة بالمغرب . رئيسة مشاريع علمية ووحدات بحث دكتوراه، ورئيسة مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة. عضو سابق في لجان تحكيم منها جائزة العويس وجائزة الكتاب لوزارة الثقافة المغربية ولجان تحكيم أخرى. عضو في هيئات استشارية وعلمية لمجلات مغربية وعربية. عضو لجان قراءة مخطوطات لدور نشر مغربية وعربية. منظمة لمؤتمرات وندوات عربية ودولية. حصلت على توشيح ملكي (الكفاءة الوطنية) من بين 14 شخصية مغربية ودولية في المعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء.

I- الهندسة البنائية لمنجز زهور كرام- تأطير المنجز-:

على اعتبار أن كتاب زهور كرام من الكتب الرائجة في مجال الأدب الرقمي، على الصعيد العربي؛ من خلاله طرحت العديد من القضايا التي تتعلق به، بالسؤال والفرضية ومحاولة الإجابة عن هذه الأسئلة. ويمكن تقسيم هذا الكتاب إلى محاور **ثلاث** ارتكز عليها هي: التأصيل، التنظير، التطبيق

1- التأصيل: المرجعيات والمحمولات الفكرية. (السؤال الفلسفي):

اعتمدت الدكتورة زهور كرام في كتابها"الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" على مجموعة من المرجعيات الفكرية التي بنت عليها تصوراتها، والتي تتجلى في طروحاتها الفكرية والتأصيلية للأدب الرقمي، ويمكن أن نجمل هذه المرجعيات فيما يلي:

1-1 المرجعية التاريخية:

ترى الناقدة أنه لا مجال لعزل الأدب الرقمي عن التاريخ والذاكرة، شأنه شأن جميع الأنواع الأدبية. ذلك أنها لا تنشأ من العدم وإنما هو حلقة من حلقات الأدب عبر مساره التاريخي. فقامت برصد المسيرة التاريخية للأدب ومراحله الانتقالية من الورقي إلى الطباعي إلى الرقمي. فترى أنّ "نظرية النص المترابط لا تخرج عن تاريخ نظرية الأدب التي لم تقم إلا من خلال التعايش مع نظريات مختلف الحقب الأدبية والنقدية، والرجوع إلى تاريخ إنتاج /تأليف النصوص الرقمية المؤسسة لتجربة الأدب الرقمي"[(1)]، كما يظهر اعتمادها على المرجعية التاريخية حين ساقت فترات ومراحل نشأة وتطور الأدب الرقمي، وتحديد سنوات وتواريخ نشر الأعمال الرقمية على الصعيدين العربي والغربي لأجل التأصيل لها.

وبقيت الكاتبة تولي اهتماما كبيرا للمرجعية التاريخية أيضا في عرضها التاريخي لعلاقة الجنس الأدبي بالزمن، بدءا بالقرون الوسطى، مرورا بعصر النهضة البرجوازية،

---

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص27.

وصولا إلى عصر الوسائط التكنولوجية. وفي هذا تأصيل لفعل الزمان في الأدب وتأثيره فيه.

1-2 المرجعية الثقافية:

إنّ أيّ نص يرتبط بمرجعية ثقافية، لذا على كل دراسة أو مقاربة للنصوص أن ترتبط بهذه المرجعية وألاّ تحيد عنها. وترى الكاتبة أنّ لا مجال لقراءة الأدب الرقمي إلا في سياقه الثقافي فتقول:"أن نقرأ الأدب الرقمي سواء في إطار تحديده النظري، أم من خلال تجليه النصي، يعني أن نمارس التفكير باعتماد وسائل حديثة تنتمي إلى ثقافة النص الرقمي، ولكن في نفس الوقت نفكر من خلال ذاكرتنا النصية والنظرية"[(1)] إذ لا يمكن قراءة النص الرقمي نصيا أو نظريا بمعزل عن الثقافة الرقمية .

لا يمكن لأيّ دارس للأدب أن يقرأه بعيدا عن سياقه –فحسب الكاتبة- "إن ظهور أي شكل تعبيري جديد، يعود إلى ظهور قوانينه. وهي قوانين تعبر عن أنماط التفكير والتواصل في المرحلة. وتبقى القراءة مستوى تواصليا –تقنيا ومعرفيا وحضاريا، من أجل إنتاج معرفة حول طبيعة اشتغال هذه القوانين، ورصد الوعي المنتج لها، في سبيل فهم المرحلة بمنطقها وقوانينها، إذ لا يتعلق الأمر بمجرد تفكيك تجربة تعبيرية إلى عناصرها البنيوية والقول بجدتها ولا مألوفيتها، وإنما القراءة سؤال فلسفي، وأسلوب في التفكير في المرحلة التي نعيشها"[(2)] فقراءة النصوص الأدبية مهما كانت يجب أن تنطلق من تأصيل هذه النصوص ومعرفة طبيعة الثقافة التي انبثق عنها.

مع ظهور مبدأ جديد للثقافة وهو الثقافة الرقمية الإلكترونية "يظهر في الأفق بداية تشكل مفهوم جديد للثقافة والكتابة وفق الإمكانيات والخدمات السريعة والمدهشة التي

---

(1)- المصدر السابق، ص34.

(2)- المصدر نفسه، ص63.

تقدمها الشبكة العنكبوتية. وكذا الحرية التي تمنحها لكل الأنترنتيين Les internautes"[1] إذ ساهمت الثورة التكنولوجية في تغيير معالم الثقافة الحديثة ومبادئها.

1-3 المرجعية التكنولوجية ورهان الواقع:

الأدب الرقمي هو تحصيل حاصل، وهو ضرورة أوجدها الواقع إذ "كلما تطور الفكر البشري، وتطورت آليات تفكيره تغيرت أشكال تعبيره ومن ثمة تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم"[2] فارتبط التعبير بالواقع ولم يحد عنه بل جعله مرتكزا عليه يستند في إيصال معانيه وكنهه، فترى الكاتبة أنّه "يحق لأفراد كل مرحلة تاريخية، التعبير بواسطة الإمكانات والأدوات المتاحة لأن تلك الإمكانات ليست مجرد وسائط، وإنما تعبر عن شكل تفكير مرحلة تتغير الحياة وفق تغير شروط تفكيرها، والتفكير يتطور أيضا وفق شكل التعامل مع هذه الشروط. إنها مسألة متداخلة ومتراكبة"[3]، وحينما أتاح العصر الحديث الوسائل التكنولوجية، وبعد أن فرضت الثقافة التقنية نفسها على هذا الواقع الذي أملته العولمة. كان لزاما على النصوص الأدبية أن تطوّر من وسائلها بتطوّر التفكير.

إن تأثر الأدب بالفكر الجديد أنتج أدبا يتبنى هذا الفكر ويدعو إليه فترى كرام "أن الأدب الرقمي أو المترابط أو التفاعلي الذي يتم في علاقة وظيفية مع التكنولوجية الحديثة، لا شك أنه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم، كما أنه يعبر عن حالة انتقالية لمعنى الوجود ومنطق التفكير"[4]، فلم يكف التأثّر بالفكر وإنما تمخض عنه إيمان به ودعوة إلى فهم مغاير يواكب الواقع ويحاول فهمه وأدراكه.

1-4 المرجعيات النقدية الحديثة والدراسات السابقة (عربية/غربية):

في تأصيلها للأدب الرقمي لم تنطلق الناقدة من الفراغ، وإنّما اعتمدت على جملة من الدراسات السابقة، والتي كانت تحيل إليها وتستشهد بها في العديد من المواضع. ومثال

---

(1)- المصدر السابق، ص59.

(2)- المصدر نفسه، ص12.

(3)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص13.

(4)- المصدر نفسه، ص22.

ذلك الاعتماد على دراسات جورج لاندو george Landow حين التأكيد على علاقة الاستمرار بين الأدب الرقمي والأدب الورقي، وكذا في عرضها لأفكار الناقدة صوفي ماركوت Sophie Marcotte وسيرج بوشاردون Serge Bouchardon وغيرها. ومن هذه الدراسات النقدية كانت انطلاقة الكاتبة في دراستها تنظيرا وتطبيقا.

وقد لجأت الكاتبة إلى ما أُلّف عربيا في هذا المجال –على ندرته- فاستعانت بمؤلَّف الدكتورة فاطمة البريكي"مدخل إلى الأدب التفاعلي"، وكتاب "من النص إلى النص المترابط" للدكتور سعيد يقطين، وكتاب الدكتور محمد السناجلة "الرواية الواقعية الرقمية". وجميعها كتب رائدة -عربيا-وتسعى للتعريف والتنظير للأدب الرقمي، ولفت انتباه العرب نقادا ومبدعين إلى هذا النوع الجديد من الأدب. وفي الاعتماد على هذه الدراسات خير دليل على اطّلاع الناقدة ومحاولة إلمامها بالموضوع المستحدث على الساحتين العربية والغربية.

2- التنظير: (السؤال المعرفي)

اهتمت الناقدة بالتنظير للأدب الرقمي، على اعتباره جنسا مستحدثا، ليس على الصعيد العربي فحسب بل حتى على المستوى العالمي. وركزت في الجانب النظري على إعطاء تصور دقيق للأدب الرقمي، وتأصيله بذكر علاقته بالثورة التكنولوجية؛ كون الأدب الرقمي أحد مفرزاتها وأبرز تجليات تأثير العولمة والتقنية على الأدب. وركزت في فكرها التنظيري على أهم ما توصل إليه الغرب في هذا المجال. ونذكر من هذه القضايا ما يلي:

2-1 المصطلح والجهاز المفاهيمي:

إشكالية المصطلح أولى القضايا التي تعترض الأدب والنقد على السواء، خاصة إذا تعلق الأمر بالترجمة. لكن الغريب في قضية إشكالية مصطلح الأدب الرقمي أنها على الصعيدين العربي والغربي "لم يستقم بعد تعيين المصطلح الذي يحدد النص التخييلي في الأدب الرقمي، ليس فقط في التجربة العربية، ولكن أيضا في التجربتين الأمريكية

والأوربية (تفاعلي، مترابط، رقمي، إلكتروني، معلوماتي، تشعبي) وهي مسألة مرتبطة بتحديد كل نوع أدبي جديد والذي يصطدم بسؤال التعريف الاصطلاحي"[1]. فتعددت مسميات هذا الجنس الأدبي واعتمد كل باحث وناقد على تسمية ركز فيها على الجانب الذي يراه موضع تمييز لهذا الأدب إن على مستوى الوسيط أو التفاعل أو القراءة.

فترجم مصطلح Hypertexte بترجمات مختلفة، وقد عرضتها زهور كرام بقولها "الأكثر شيوعا واستعمالا النص المترابط كما وجدنا عند الناقد المغربي الدكتور سعيد يقطين، والنص المتفرع وهو اقتراح الناقد حسام الخطيب... وتستعمل الناقدة الإماراتية فاطمة البريكي نفس الاقتراح في الترجمة. والنص المتشعب كما استعملته الناقدة المصرية عبير سلامة"[2] وتؤيد الكاتبة ترجمته بالنص المترابط وتؤكد على أن المصطلح ذو دلالة زئبقية لا يمكن التحكم فيه فهو يخضع لمبدأ التحول. كما تجد أن هذا التعدد "يعبر عن حالة الوعي النقدي بهذه التجربة، كما أنه تعدد لا يعبر عن لبس في التجربة بقدر ما يعبر عن التصور النقدي الذي ينطلق منه كل ناقد وهو يشتغل على هذا الأدب، وأين يضع مركز القوة والخصوصية في هذا الأدب"[3]. فهي تبرر سبب التعددية، ولكنها تدعو في الآن ذاته النقادَ والكتاب العرب إلى توحيد الرؤية تجاه هذه النصوص، حتى يحصل تراكم إبداعي رقمي عربي. فنجدها تومئ إلى أن إشكالية ترجمة المصطلح وفهمه تشكل عائقا للإبداع الرقمي العربي، وقلة هذا الإبداع سبب في هذا التعدد المصطلحي. فحسبها التراكم الإبداعي هو الذي يوحد المصطلح ويجبر على توحيده؛ فالإنتاج العربي للنصوص الرقمية مؤثر ومتأثر بالمصطلح وفهمه وتلقيه من مورده الغربي. وكلّما كان الفهم قريبا من المصدر سهّل الإيمان به واعتناقه.

وتضع في خلاصة أن الأدب الرقمي هو "مفهوم عام تنضوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميا. والمترابط مفهوم يعيّن الحالة الأجناسية لهذا الأدب، أما

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص57.

[3]- المصدر نفسه، ص64.

التفاعلي فهو إجراء رقمي عبره تتحقق رقمنة النص. لكنها تأويلات لدلالات مفاهيم قابلة للتحول وفق مستجدات تجربة النصوص"[1] فالأدب الرقمي هو المصطلح الجامع بينما المترابط والتفاعلي هي الصفات الفرعية المميزة للنصوص الرقمية، وهذا ما يبرر عنونة الكتاب بالنص الرقمي دون غيره من المصطلحات.

2-2 بين الورقي والرقمي انقطاع أم استمرار؟:

القطيعة بين الورقي والرقمي التي تمّت الدعوة إليها لا مسوّغ لها وفق ما تراه الكاتبة فتقول: "منطلق كون الزمن التكنولوجي سيحسم-بشكل نهائي-مع المطبوع والورق وهو طرح وإن كان دافعه هو هذه الرغبة في التعامل مع الجديد والإيمان به، فإنه في ذات الوقت يلغي من منطقة التفكير النقدي، تاريخ نظرية الأدب التي تقر بمبدأ الاستمرار والتعايش"[2] فهي ترى في القطيعة بينهما حماسة زائدة لهذا الجديد ونفيا لواقع الاستمرار والتعايش بين كل قديم ومستحدث.

الحال ذاته سينطبق على الأدب الورقي والرقمي لا محالة "ولعل ما يؤمّن علاقة الاستمرار والتواصل بين الأدب الرقمي، والآداب الأخرى التي تعتمد الطبع والورق، أن الأدب الرقمي يطور الأسئلة السابقة والراهنة للدرس الأدبي، إن منطلقاته في اقتراح تصور جديد للمنتجين للعملية الإبداعية، يتحدد من خلال المنطلقات السابقة"[3] فحلقاتهما متّصلة نظرا لاتكاء الجديد على القديم وانطلاقه منه، لا رفضه له وإنكاره. لهذا تعارض الكاتبة الفكر الرائج بأن الوسيط الرقمي يساهم في تلاشي الوسيط الورقي، بل تعتبر"الكتابة الورقية دعامة أساسية للتحسيس بهذا الأدب الجديد الذي يأتي في حلّة لم يتعود عليها القارئ"[4] فيكون القديم مساهما في التعريف والتشهير بالجديد.

---

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص103.

(2)- المصدر نفسه، ص24.

(3)- المصدر نفسه، ص27.

(4)- المصدر نفسه، ص28.

إن كان هذا الزوال للأدب الورقي قد يحدث في الدول المتقدمة والتي خطت خطوات كبيرة في ميدان التكنولوجيا، فإن هذا لن يحصل على الصعيد العربي؛لكون الثقافة الالكترونية ضعيفة ومتدنية جدا. لذا لا يمكن الاستغناء عن الوسيط الورقي، حتى وإن قامت فئة بالدخول إلى هذه العوالم التكنولوجية، فإنّه يبقى عليها الاستعانة بالورقي لإيصال فكرها الجديد لمن لم يصلوا إلى هذا الزخم التقني. "إن النص المطبوع سيظل قائما، نظرا لكون الحاجة إليه لا تزال -مرحليا- قائمة. وسيظل قائما ثانيا من أجل كتّاب لم يتمكنوا من الانخراط في التكنولوجيا باعتبارها علما ومعرفة وتقنية كذلك"[1]. وتبقى الكاتبة تؤكد على هذه القضية بالتشديد على استمرارية الأدب من الورقي إلى الرقمي، وأن هذا الانتقال والتغير في البنية والوسيط لا تعتبر خروجا عن المألوف ولا قطيعة مع التقليدي، ؛وتؤكد على ذلك في مواضع عديدة في كتابها.

3-2 الرقمي بين القبول والرفض صراع الجديد لأجل البقاء:

نظرا لابتعادهم عن المجال التكنولوجي-حتى وإن كان هنالك اقتراب فإنه محتشم- وعي العرب بضرورة مواكبة التقانة والتحوّل إليها وهو"تحول يتم ببطء في شرط تعرف فيه المجتمعات العربية استهلاكا متواترا لشروط هذا التحول، أي استهلاك الوسائط الرقمية أكثر من العمل على إنجاح تجربة توظيفها، لصالح تطور التفكير والممارسة"[2] فلا تتعدى العلاقة طور التعرّف والتخزين؛ لوجود الهوة بين منتج التكنولوجيا ومستهلكها وكذا الخوف منها.

وتعتبر الناقدة الاهتمام بالتجلي الرقمي للظاهرة الأدبية شكلا من أشكال الوعي النقدي والفلسفي. كما تعارض كل من يعتبر التكنولوجيا عاملا لإضعاف الإيديولوجيا. وترد"ما دامت الإيديولوجية هي تأويل للفكر والمعرفة بموجب المصالح. والتوظيف التكنولوجي لا يمكن التفكير فيه خارج البعد الفلسفي والمعرفي والإيديولوجي شأنه شأن

(1)- المصدر السابق، ص30.

(2)- المصدر نفسه، ص15.

كل تعبير إنساني"[1] فتبرر بترابط كل من الإيديولوجيا والتكنولوجيا بالمعرفة والفكر الفلسفي وارتباط كليهما بالبعد الإنساني.

البعد الإنساني والواقع فرضا على العرب الانخراط في الشبكة العنكبوتية، ومواكبة التطورات التكنولوجية والإيمان بضرورتها. وقد عددت الكاتبة تمظهرات هذا الانخراط والاشتغال بالثقافة الرقمية في المظاهر التالية: "مقالات ودراسات وكتب، إنتاجات إبداعية رقمية قليلة، تأسيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب، مواقع ومدونات وبلوغات، ندوات ومؤتمرات ولقاءات ثقافية وعلمية في الجامعات، تخصيص ورشات إبداعية-نقدية للأدب الرقمي، تخصيص جوائز الأدب الرقمي"[2] فجميع هذه التجليات توحي برغبة العرب في الدخول إلى عوالم الأدب الرقمي وتأسيس أرضية له. وفي ذلك انفتاح على طرق جديدة للتعبير والتبليغ ولم يعد لرفض هذا الجنس الأدبي أي مسوّغ.

4-2 الرقمي والتجريب لمغايرة السائد وخرق المألوف

تشبّه الكاتبة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا بالتجريب في الرواية. على اعتبار أن التجريب ليس"مجرد لعبة التكسير للحكاية، واللعب بالزمن والفضاء والشخصية... فهو تصور للذات والعالم من خلال طريقة معينة في الحكي والسرد وبناء النص"[3]. وهنا يظهر التجريب في النص الرقمي حين مغايرة المألوف، والرؤية الخاصة للذات باستخدام التقنية وتغيير بناء النص بتغير الوسيط الحامل له، وبتغيير طبيعة عناصره البنائية.

كما ترى أن التحول الذي يطرأ على النص الأدبي يغيّر طبيعة العلاقة بين المكونات الفنية والأدبية للنصوص. فالأدب الرقمي يعتمد على مبدأ المغايرة على جميع الأصعدة المكونة للعمل الأدبي: السياقية والبنيوية واللغوية والأسلوبية، وكذا الوسيط بالاعتماد على التكنولوجيا.

---

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص46.

(2)- المصدر نفسه، ص59-60.

(3)- المصدر نفسه، ص31.

وعقدت الناقدة مقارنة بين الأدب الرقمي والتجريب الروائي في التحكم في أفق انتظار القارئ، ووصلت إلى نتيجة مفادها تجاوز الأدب الرقمي للتجريب الروائي في كسر أفق انتظار القارئ فتقول "وعلى الرغم من أن التجريب الروائي في التجربة العربية قد أنتج نصا بحكاية متشظية أو اللاحكاية مما جعل التفكير النقدي يتحدث عن خرق أفق انتظار القارئ، غير أن القراءة ما دامت تعتمد البنية الخطية، وتحصر القارئ فيما هو موجود في البناء اللغوي للنص، فإن طريقة الترتيب والتنظيم كانت تحد من الانطلاق خارج وهم أفق انتظار القارئ"[1] فيعسر على المؤلف الرقمي التنبؤ بقراءة القارئ الرقمي إن لم نقل أنه مستحيل.

2-5 الحرية ومبدأ التحرر نتاج الواقعية وعماد الرقمية:

حين الحديث عن مزايا التكنولوجيا أهم مزية هي الحرية التي مُنحت للأفراد وقد "ساهم ذلك في تحرير الإبداعية الفردية، التي تحت فيض الإمكانيات التقنية والمعلوماتية والمعرفية التي تقدمها هذه الثقافة، وكذا ما تقدمه وسائطها من خدمات مبهرة ومدهشة، بدون قيد أو رقيب يعطل عملية الانطلاق في البحث والاكتشاف، وفي إمكانية التعبير والإبحار في المعلومة، قد وجدت فضاء خصبا لاستثمار رغبة الذات في التعبير"[2] فمُنحت الحرية للمبدع في الإبحار والبحث والانطلاق في الإبداع دون قيد أو شرط.

وتذكر كرام مظاهر الحرية والتحرّر فتقول:"يتولد عن هذه الممارسة التي تمنحها التكنولوجيا ووسائطها الالكترونية، ممارسة للحرية في أبعد حدودها، بما فيها حرية المبادرة والاختيار والكتابة والتعليق، والإبحار في فضاءات مواقع الشبكة العنكبوتية، والنقاش والتواصل اللامفتوح مع ثقافات وحضارات وتجارب في الحياة وحرية الحوار".[3] فكانت الوسائط التكنولوجية تجسيدا لمبدأ الحرية والتحرّر.

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص17.

كما تركز الكاتبة على حرية القارئ الرقمي، التي منحتها له النصوص الرقمية إذ تسمح له باختيار مدخل القراءة، وتعطي مثالا عن ذلك بالنص الترابطي non-roman لمؤلفته لوسي دي بوتيني lucie de boutiny حيث تقترح على قارئ نصها بدايتين: الأولى قراءة النص من وجهة نظر السيدة، والثانية من وجهة نظر السيد[1]. فهنا يظهر مبدأ الحرية الممنوحة للقارئ، وفي الآن ذاته تبرز صفة من صفات الأدب الرقمي ألا وهي التنوع في البدء والختام. والنص السابق تنوعت فيه المقدمة وانشطر النص من خلالها إلى مسارين مختلفين، يفضي كل منهما إلى قراءة مختلفة للنص.

وتستدرك الناقدة زهور كرام في موضع حديثها عن الحرية الممنوحة للقارئ وتحرره من سلطة النص وسلطة المؤلف. فتطرح تساؤلا عن مدى إيجابية هذه الحرية: "لكن ألا يمكن أن يؤدي هذا التحرر من سلطة النص الرمزية، بالقارئ إلى التشتت في المداخل والنصوص والروابط، بدعم من مبدأ الإبحار navigation الذي يصبح فعلا ملازما لفعل القراءة؟"[2] فهي تومئ إلى التيه والضياع نتيجة الحرية الزائدة والتحرّر من النص.

2-6 خصائص الأدب الرقمي:

لم تفرد الناقدة في كتابها جانبا لخصائص الأدب الرقمي، لكنها تُضمّن هذه الخصائص في ثنايا دراستها. ونلحظ أن هذه الخصائص هي نفسها التي أوردتها الدكتورة فاطمة البريكي في كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي". كاللاتحديد، وعدم الثبات وانفتاحه على الاحتمالات، البدايات والنهايات غير المحددة، ضرورة تفاعل القارئ من خلال تنشيط الروابط وتحديد البدء والختام فتقول: "ويتضح من خلال تجربة كل قارئ أن كل اختيار/ تبئير، يصبح هو المتحكم في زمن القصة، وتحديد وجهة النظر، كما يصبح هو المتدبر لأسلوب القراءة ومنهجها. لديه حرية المرور في أي طريق شاء، كما لديه

[1] - المصدر السابق، ص39.

[2] - المصدر نفسه، ص40.

صلاحية القرار من أين يبدأ وأين ينتهي. وهذا ما يجعله منفتحا على قراءات مختلفة"[1] كما ركزت على صفة الانتشار التي تميّز النص الرقمي، وأرجعت سبب ذلك إلى أن مواضيعه ومعلوماته الضخمة نظرا لاعتمادها على الرقمنة والروابط تكون مشتتة ومبعثرة في الفضاء الالكتروني.

2-7 الأجناسية:

تنفي الكاتبة في معرض حديثها عن الأجناس الأدبية أن تساهم هذه الأجناس في محو بعضها البعض " فتجربة الأجناس الأدبية لا تقول بموت جنس أدبي أو بتلاشي شكل تعبيري بشكل نهائي، وإنما بمعنى التشرب في الجنس اللاحق"[2]، فما يخيّل أنه تلاش للأجناس الأدبية تراه تزاوجا وتماهيا بين القديم والمستحدث.

ولأن طبيعة القراءة هي التي يمكن أن "تتحكم في صيغة الجنس الأدبي إضافة إلى أن النص المترابط –في وضعيته الراهنة –يمكن التعامل معه باعتباره جنسا أدبيا يتشكل في مرحلة الانتقال من الحالة الأدبية الورقية إلى الحالة النصية الترابطية"[3] كما أن تغير الواقع هو الذي يفرض معه تغير الأجناس الأدبية، إذ أن تغير علاقة الذات بالعالم يتغير معها شكل التعبير.

ربطت الناقدة بين عملية تجنيس النص الأدبي وبين فعل القراءة، وترى كما رأى تودوروف قبلها بأن عملية القراءة والتجنيس متداخلان في علاقة تأثر وتأثير:فالقراءة هي وصف للجنس الأدبي، والجنس الأدبي يحدد عملية القراءة"حتى لا تبقى عملية التلقي عملية عشوائية، ومثيرة لجدل قد يأتي من خارج النص الأدبي"[4]. بينما تعد النظريات

---

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص39.

(2)- المصدر نفسه، ص25.

(3)- المصدر نفسه، ص65.

(4)- المصدر نفسه، ص70.

النقدية والمناهج الأدبية "مقاربة ابستيمية للجنس الأدبي في منطقه وجوهره، وفي شكل اشتغاله"[(1)]

2-8 مكونات التجربة الرقمية في التقدير الكرامي:

ذهبت زهور كرام إلى تقسيم التجربة الإبداعية الرقمية إلى عناصر تكوّنها، وذلك وفق المنتج والمتلقي والمنتوج ووسيلة الإنتاج والتوصيل. فجعلتها مكوّنة من أربعة عناصر وهي:

2-8-1 المؤلف الرقمي:

واختارت الناقدة مصطلح المؤلف بدل المنتج أو الكاتب أو المبدع. . . الخ، لكونه يؤلف بين العديد من الجوانب: التخييل، اللغة والبرمجة والصورة والصوت والتقنيات. . . الخ والتي لم تكن مشروطة في النص الورقي، "فهو لا يعتمد فقط فعل الرغبة في الكتابة والإلهام الذي يرافق عادة زمن التخييل في النص المطبوع أو الشفهي، ولكنه إضافة إلى ذلك إنه كاتب عالم بثقافة المعلوميات، ولغة البرامج المعلوماتية، والتقنية والرقمية بل يتقن تطبيقها في علاقتها بفن الكتابة"[(2)].

ومع هذه التوليفة التي يجب أن تتوفر في كاتب النص الرقمي إلا أن هذا لم يشفع له، كون النقد الرقمي نادى بموت المؤلف، كما هو الحال في دراسة النصوص الورقية التي سعت إلى إخفاء وإنكار سلطة المؤلف لأجل الإعلاء من سلطة النص والقارئ. وتذكر الكاتبة رأي جورج لاندو في قضية موت المؤلف الرقمي وذلك من خلال إضعاف سلطته على القارئ، فيموت المؤلف ليحيا القارئ.

وعلى المؤلف أن يكون واعيا منذ البداية بأن النص بعد تأليفه لن يصبح ملكا له. لهذا عليه "التحرر من وهم النص المكتمل والذي لا ينتمي إلا إلى منتجه"[(3)]. فيتنازل

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص71.

(2)- المصدر نفسه، ص35.

(3)- المصدر نفسه، ص37.

المؤلف الرقمي عن أبوته للنص الذي أنتجه ويسلمه للقراء، ليتعاملوا معه بكل حرية ودون قيود، لأن سلطة مؤلفه عليه انعدمت.

وتظهر وظيفة أخرى للمؤلف الرقمي، وهي تحفيز القارئ على التفاعل مع النص المنتج، من خلال إدماجه في النص. وتسوق الناقدة لذلك مثالا وهو نص صقيع للكاتب الأردني محمد السناجلة حين ترك للقراء مجالا للتعليق وإبداء الرأي حول هذا المنجز الرقمي.

كما يمكن أن يتقمص المؤلف شخصية البطل، أو شخصية من شخصيات نصه لأجل استدراج القارئ للتفاعل معه، كما في "النص المترابط non-roman حيث تظهر صفحة بيضاء داخل إيميل شخصية نصية jesus chanchada. وهي دعوة نصية ترابطية إلى القارئ لكي يرسل رسالة/إيميل إلى الشخصية النصية jesus من خلال عنوان هذا الأخير الالكتروني... تنعكس العملية بشكل مباشر على وضعية المؤلف الذي سيتحول. إلى شخصية تخييلية لكونه هو الذي سيتلقى إيميل القارئ"[1] فيكوّن المؤلف النص ويكون جزءا من هذا الإبداع في آن واحد.

2-8-2 المتلقي الرقمي وشروطه:

اعتمدت الكاتبة لفظ القارئ وأطلقته على متلقي النص الرقمي، وركزت على إنتاجيته فهو لم يعد مجرد مستهلك للنصوص؛ بل أصبح كاتبا ومنتجا لها وشريكا للمؤلف في النص، لكن شريطة تمكنه من لغة النص ومن الثقافة الرقمية، وهو الشرط ذاته الذي وضعته للمؤلف الرقمي كما تناولنا سابقا.

فتحولت بذلك إشكالية الأدب، من سؤال النص إلى سؤال القارئ، وأصبح يحتل حيزا واسعا في الدراسات؛ باعتباره ينتج نصا جديدا أطلق عليه اسم ميتا-محكي، يكون ناتج قراءة النص الذي أنتجه المؤلف الرقمي، وفق مسار معين وانتقال خاص بين الروابط وتفعيلها.

---

(1)- المصدر السابق، ص40.

ووفق هذا الطرح يتضح عدم ثبات النص، وصيرورته، وأيضا سيرورته من المؤلف إلى المتلقي. وفي هذا السياق تقول الكاتبة"في هذا المعنى، يصبح النص الذي ينتجه المؤلف ليس هو الذي يتم تلقيه من طرف القارئ. إنما نص آخر يتشكل في علاقة تفاعلية فوق الشاشة بين القارئ –حسب وضعية حالته-وبين النص المترابط"[1] فالتفاعل بين النص والقارئ هو ما يحكم النصوص الرقمية. فتتغير النصوص حين وصولها إلى المتلقي، وتعيش حالة من اللاثبات والتغير؛بتغير المتلقين وتوجهاتهم ونفسياتهم وثقافاتهم.

ولا يخفى ما أتاحه النص المترابط للمتلقي من حرية وسلطة، عندما جعل النص لا يكتمل إلا بفعل القراءة"على اعتبار أن هذه التقنية تمنح القارئ من جهة خيارات في القراءة، وحرية في تدبر طريقة تلقي النص. كما تجعله يحقق فعل الإبحار بالشكل الذي يختاره، بل يمكن لقارئ نفس النص أن يحقق مع كل قراءة نصا مترابطا قد لا يشبه النص السابق"[2] فيتجلى هنا أن الأساس هو فعل القراءة والتفاعل مع النصوص لا القارئ في حد ذاته.

ترى الناقدة بأن القارئ العربي يبقى بعيدا عن التفاعل الإيجابي مع النصوص لكونه لم يدخل إلى العالم الرقمي، ولم يتمكن من اكتساب آليات تخوّله لأن يتفاعل مع هذه النصوص، فهو ما زال مقيدا بحدود الواقعي، فكان هذا الحكم صادرا حين وجدت ردود النقاد على دعوة محمد سناجلة في نصه الترابطي صقيع حيث علّقت: " جاءت المشاركات عبارة عن انطباعات تتعامل بدهشة أو إعجاب بالتجربة غير المألوفة، ولكنها لم تصل إلى إنتاج سلوك سردي بموجبه يتحول القارئ إلى شخصية تخييلية، كما تقترحها اللحظة التخييلية للنص المترابط للسناجلة".[3] فالقارئ العربي لم يكن بالمستوى الذي أراده السناجلة، فهو لم يرق إلى مستوى النص المقروء، وبقيت الهوة بين القارئ والنص كبيرة ولم تتلاش المسافات بينهما.

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص46-47.

[3]- المصدر نفسه، ص41.

2-8-3 النص الرقمي:

تغير مفهوم النص حين دخوله إلى العوالم الافتراضية، فلم يعد يحمل المفهوم الكلاسيكي الذي يعتمد على اللغة كمكون رئيسي لهذه النصوص. باعتبار النص الرقمي اختلفت دعائمه كما ارتبط بعملية القراءة، التي أصبحت جزءا من كيانه وهي المحددة لنصيته.

عدم التركيز على اللغة في النصوص الرقمية لا يعني إلغاءها حسب زهور كرام، فتجد أنها لا تزال تحافظ على وضعها المحوري "غير أنها توظف بشكل مغاير تبعا لدخول لغات أخرى تعمل على بناء النص. مثل لغة البرمجة المعلوماتية، إلى جانب باقي مكونات الملتيميديا"[(1)] فاللغة حسب الناقدة لا تقتصر على الجانب اللغوي المكون لمتن النصوص. وإنما جعلت من البرمجة لغة لأنها تشكل بناء النصوص، وهي العامل في تغيير تفاعل القراء مع هذه النصوص؛لهذا كانت النصوص غير ثابتة وفي حالة تشكل دائم ومستمر باستمرار فعل القراءة وباختلاف القراء وتفاعلاتهم مع هذه النصوص.

وبقي مفهوم المغايرة مرتبطا بالنص الرقمي؛فكما تغير مفهومه تغيرت تجلياته بتغير التموضعات التي يكون عليها هذا النص وكذا باختلاف الوضعيات التي ينظر من خلالها لهذا النص، وتجعلها الناقدة في أربع وضعيات وهي[(2)]:

وضعية (النص-الشاشة): وفي هذه الوضعية، النص لا يختلف كثيرا عن النص التقليدي الورقي. لأنه نص متجل على شاشة الحاسوب دون روابط مفعلة.

- وضعية (النص-المؤلف): ويعني النص الخام الذي أنتجه مؤلفه بكل مكوناته. والذي يقدمه لقارئه. وهو لا يساوي النص المقروء؛ لأن النص يعطي الحرية لهذا القارئ في اختيار ما يقرأ ولا يجبره على قراءته كاملا –كما سبق الذكر-.

---

(1)- المصدر السابق، ص50.

(2)- المصدر نفسه، ص52-54.

- وضعية (النص-المقروء): وهو النص الحاصل من تفاعل القارئ مع الوضعيتين السابقتين وهو النص الحاصل من قراءة المتلقي النص وتفعيله للروابط واختياراته المختلفة للقراءة ومساراتها. والذي اصطلحت الناقدة على تسميته بالميتا-محكي.

- وضعية النص المترابط التخييلي: وهي وضعية النص وعلاقتها بالروابط المكونة لها. واعتبرت النص المترابط هو نقطة التقاء الأدب بالتقنية.

2-8-4 الروابط:

لكون الميتا-محكي أو النص الذي ينتجه القارئ لا يكون إلا بتفعيل الروابط، فإن هذا يدل على مركزية هذه الروابط في النص الرقمي؛ باعتبارها تقنية أساسية ومكونا من مكونات هذا النص. وتختلف البنية التي يتمظهر عليها الرابط فقد تكون علامة أو إشارة أو كلمة أو جملة وتكون بارزة ومغايرة للنص اللغوي، بما يظهرها للقارئ سواء في اللون أو التحريك...الخ.

وترى الكاتبة أن هذه الروابط تساهم في الربط بيم معلومتين "وهذا الارتباط هو الذي ينتج المعنى، وعليه فإن تدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثمة في نوعية المعنى والمنتوج من هذه العلاقة بين معلومتين"[1]. فالرابط يتدخل في نوعية الإنتاج، فعند تفعيل رابط من الروابط ينتج مسار مغاير للمسار الذي لم يفعّل فيه هذا الرابط، فيتغير بذلك الميتا-محكي وفقا لتنشيط الروابط وتفعيلها، وكذا انتقائها واختيار روابط معينة يتم تفعيلها دون الأخرى.

3- التطبيق: شات وصقيع تحت مجهر النقد الكرامي (السؤال الإجرائي)

لعل هذه الدراسة من أولى الدراسات العربية التي تعنى بالتطبيق على نصوص روائية عربية، من خلال الأعمال الرائدة للروائي الأردني محمد السناجلة. والوقوف على خصائص هذه النصوص، ومدى استجابتها لمتطلبات الأدب الرقمي على الصعيد العالمي.

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص47.

وكذا تفكيك بنيتها، وتحديد أجناسيتها. وفيما يلي عرض لأهم القضايا التي تناولتها الكاتبة في تطبيقها:

3-1 التجنيس:

قبل تحليلها للنصين قامت الناقدة بتحديد أجناسيتهما، وخلُصت بأنهما يدخلان ضمن النص المترابط التخييلي، وتتوافر فيهما عناصر النصوص السردية المترابطة من: قصة وسرد وتفاعل ومشاركة في الانجاز النصي من خلال القراءة. ويصطلح عليها مؤلفها أدب الواقعية الرقمية. وصنّفت "شات" ضمن جنس الرواية الرقمية، لكن عسر عليها تجنيس "صقيع" فتقول: "إذا كانت شات تتضمن عينة من العلامات والمؤشرات التكوينية، والتي تدرجها بشكل صريح وملموس ضمن منطق الجنس الروائي، فإن صقيع تأتي ومعها خرق للميثاق الروائي المألوف والمتعاقد عليه ضمن تجربة التراكم الروائي من جهة، وحسب التنظير الروائي من جهة ثانية"[1]. فعلى الرغم من توفر عناصر السرد فيها إلا أنها ليست بالرواية ولا القصة القصيرة ولا النص، وعلى القارئ التدخل في تحديد جنسها.

وترى في أن عسر تجنيسها-الذي أدى إلى تعدده- سببه أحد أمرين "إما أنها تعد تجربة أولى من نوعها، أو أنها تجربة لا تخرج عن نظام الكتابة السائدة، غير أنها تدشن خرقها لميثاق القراءة السابقة"[2] فهي جديد غير مألوف أو قراءة جديدة للمألوف.

وتخلص بعد طرح سطحي موجز لفكرة المحكيات والسيرة الذاتية، إلى أن الذات في صقيع حاكية ومحكية؛ لهذا جنستها تحت المحكي الذاتي المترابط hyper auto récit، ذلك أنها تمزج بين الذات الساردة والمسرودة. وتجعل الحكي مرتبطا بالذات لا يغادرها. وهو شكل من أشكال المنطق الروائي التقليدي لكن بتجل جديد.

---

(1)- المصدر السابق، ص89.

(2)- المصدر نفسه، ص90.

3-2 المكونات النصية للنصوص الرقمية

3-2-1 الحكاية/السرد: اعتمد النصان على الحكاية وسرد الأحداث كما في الأعمال السردية الورقية، واحتويا على جميع عناصر السرد. فتضع الكاتبة ملخصا لكل نص:

"شات" هي حكاية مهندس يعمل مشرف بيئة في مصنع للسماد بشركة متعددة الجنسيات، يعاني الملل الذي يدخله في دوامة من التفكير وفي حوارات داخلية مع ذاته. وفي خضم محنته تصله رسالة على هاتفه عن طريق الخطأ من شخصية تدعى منال، ترسلها إلى شخص اسمه نزار تعبر فيها عن شوقها إليه، وتطلب منه اللقاء على الشات لمرة أخيرة. فيدخل المهندس حالة جديدة من الحوار الداخلي ويعيش انشطارا بين ذاتين:ذات تدفعة لتقمص شخصية نزار؛ حتى يخرج من هذا الواقع الممل الذي يعيش فيه. وذات تدعوه إلى عدم التجاوب. لكن الذات الأولى تغلبت، خاصة حين أرسلت منال رسالة أخرى تهدد فيها بالانتحار إن لم يرد عليها. وبهذا الحدث دخلت الأحداث عالما افتراضيا من خلال الشات والشخصيات الافتراضية بدءا بشخصية نزار ومنال، وكذا دخول شخصيات أخرى تختلف في لغاتها وأصواتها وملفوظاتها، تدخل جميعها في حوارات عبر غرف الدردشة، لتثبت كل شخصية ذاتها.

"صقيع" هي قصة رجل أدخله هذيان ليلي إلى عوالم من الصراع بينه وبين الطبيعة الغاضبة من رعد ومطر. ويحس نفسه ثملا فيتصارع بين واقعه في بيته ومع زوجته، وبين العالم المغاير الذي أدخلته إليه الثمالة من جدران تترنح وسقف بيت طائر، ويفيق من هذيانه حين تفتح زوجته النوافذ، وتخرجه أشعة الشمس الحارقة من شتاء الهذيان الذي عاشه.

فالنصان من خلال هذا الموجز لا يختلفان عن السرد المألوف فهي تحوي أحداثا وشخصيات وأزمنة وأمكنة، وإن كان منها الواقعي ومنها الافتراضي، تتأزم الأحداث وتنفرج...الخ، والجديد هو اعتماد التخييل الرقمي بجعل الحكي يدور في عوالم افتراضية، ولعل هذا ما جعل مؤلفها يجنسها ضمن ما اصطلح عليه"رواية الواقعية الرقمية".

3-2-2 اللغة:

بقي الاعتماد على اللغة قائما في العملين المدروسين، لكن هذا الحضور لم يبق جوهريا كما كان في الكتابات الورقية التقليدية. فتصبح لاحقة للصور المشهدية والأصوات فاللغة السردية والوصفية "تأتي كبعد سردي لاحق للصورة والصوت من أجل حكي ما تم حكيه سابقا، فيخفت زمن السرد المألوف هنا، ويتحول موقعه من موقع الجوهري الأساسي إلى موقع لاحق، قد يضيف ويعمل على امتداد الحكاية دون أن يعدل أو يشطب على ما حكته الصورة والصوت"[1]. فتأتي اللغة مترجمة وواصفة لوسائط الصوت والصورة.

تزخر رواية "شات" بتعدد لغوي، فخلاف لغة السارد، هناك لغات وملفوظات داخل الحكي، فكل شخصية من شخصيات الرواية تثبت ذاتها من خلال الحوارات الجارية داخل غرف الدردشة. فاختلاف الجنسيات ولد اختلافا في اللهجات نظرا لاعتمادهم على اللغة المحكية" أغلب نصوص الروابط عبارة عن لغة الذات سواء شعرا أم حكيا ذاتيا، أم من خلال الرسائل التي دعمت حضور الذات بمعجمها وأسلوبها، يضاف إلى ذلك حوارات الشات في غرفة الدردشة، وهي صيغة خطابية تعطي فرصة أكبر أمام الذوات للتعبير عن ذواتهم من خلال موضوع معين"[2]. وربطت زهور كرام في تحليلها بين اللغة والوعي؛ سواء الوعي بالذات أو الوعي بالقضايا التي يتم النقاش حولها. فتقول "ولهذا، تأتي لغة هذه النصوص لغة الذات والتوحد معها بشكل صوفي، كما تأتي على شكل قصيدة شعرية أو بنفس شعري، أو عبر إيقاع شاعري. ومن خلالها نتعرف على السارد باعتباره شخصية تهرب من العالم الخارجي إلى الداخل بحثا عن معنى لوجود الذات"[3]. فاللغة ترتد بين الداخل والخارج لتحيل إلى الذات الساردة، وتكون عاكسة لها.

---

[1] - زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص96.

[2] - المصدر نفسه، ص86-87.

[3] - المصدر نفسه، ص84.

3-2-3 الصورة والمؤثرات البصرية:

في رواية شات تشكل الصورة أولى العتبات، وتشكل توطئة للدخول في السرد اللغوي للأحداث. فتظهر الصورة قبل الكلمات -من خلال خلفية- وتبقى مصاحبة للكلمات طيلة زمن السرد. وترى الناقدة في أن لثبات الخلفية في بداية الرواية دلالة على مسايرة الأحداث وتدعيما لها. فهذا الثبات دال على الملل نتيجة الرتابة والروتين الذي يعيشه نزار الشخصية الرئيسية للرواية. لكن هذه الخلفية تم تغييرها بتغير الأحداث ونتيجة التحولات السردية، وتبرز الناقدة دور الصورة في العملية السردية فتقول"يساهم حضور الخلفية على خلق مناخ حركي للفعل السردي، ويدعم مبدأ التعدد المرجعي للغة السردية والموسيقى. ويذكر القارئ بأن الأمر لم يعد يتعلق فقط بالكتابة باللغة المعجمية، وإنما بلغة الصورة والمشهد"[1]. فحين تبدأ الأحداث في التحول، تتغير معها الخلفيات والصور والألوان، كما استعان المؤلف بالصور المتحركة، فيتحول القارئ من فعل القراءة إلى فعل المشاهدة.

أما في الصقيع تظهر الصورة مصاحبة للصوت، فالنص ينطلق بمشهد شتوي من خلال مشهد تساقط الثلوج والأمطار. وتساير الصورة الحكي وكأنّها ترجمة مصاحبة لأحداث الحكي. فيكون الاعتماد مباشرا على الصورة في تلقي هذا العمل الإبداعي.

4-2-3 الصوت والمؤثرات السمعية:

يشكل الصوت عتبة نصية في النصين، إذ أول ما يبتدئ به النص في المحكي الذاتي المترابط "صقيع" صوت الرياح والأمطار وعواء الذئاب، لتجسيد صورة الشتاء التي كانت لاحقة سردية. فكانت هذا المشهد مدعما للحكي فيدمج القارئ في الأحداث من البداية.

كما استخدم السناجلة الموسيقى مصاحبة للكتابات الشعرية، وكذا يظهر استخدامه للصوت في عمله الترابطي حين إدراجه لنص غنائي لمحمد عبده "مابقالي قلب بعدك".

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص78.

أما في رواية شات فقد استخدم صوت الريح، ورنات الهاتف كلما كان السرد عن استقبال نزار لرسالة نصية على هاتفه.

3-2-5 الروابط:

توزعت الروابط في كلا النصين، وقد قامت الناقدة بدراسة إحصائية لهذه الروابط وتصنيفها وتحديد وظائفها، وتجعل الكاتبة الروابط قرينة صفة التفاعلية. فهي تبرز أهمية الروابط في بناء النص المترابط. وقد جعلت مستوى التفاعل مختلفا تبعا لنوع كل رابط، فقامت بتقسيم الروابط إلى روابط تفاعلية وأخرى غير تفاعلية.

فالروابط التفاعلية، هي الروابط التي تحدث ترابطا نصيا"اشتغلت هذه العينة من الروابط على خلق علاقة تناصية رقمية من جهة، بين السرد التشخيصي للحالة الحدثية، وبين مجال نصي سردي آخر يدخل بكل مكوناته اللغوية المعلوماتية والمعجمية والملتيميديا في علاقة تفاعل، خدمة لتوسيع أفق التشخيص السردي للقصة، وخلق إمكانية مفتوحة على نصوص أخرى"[1]. فتفاعلية هذه الروابط تحدث حين الربط بين نصوص تؤدي دورا في فعل السرد، وتؤثر فيه وحين الانتقال من رابط إلى رابط يتغير معها النص.

بينما الروابط غير التفاعلية فهي التي لا تحوي نصا سرديا مرتبطا بنصوص أخرى ولا مشكّلة للنص، إذ هي روابط خارج نصية، وتحوي معلومات للقارئ. كما في رواية شات كانت الروابط غير التفاعلية لتوثيق الأشعار والمقولات الواردة في النصوص؛ بذكر أسماء الشعراء أو الكتاب (المتنبي، نزار قباني، مظفر النواب...الخ). كما هو موضح في الصورة المرفقة:

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص82.



II- النظرية النقدية الرقمية المعاصرة من خلال المنجز الكرامي:

تتجلى النظرية النقدية المعاصرة في كتاب الأدب الرقمي من خلال جملة من الإشكالات التي تناولتها الكاتبة وحاولت طرحها ونقاشها، والتي سعت من خلالها إلى التأسيس لنقد يستوعب هذا الجنس الجديد الذي تخلّق تقنيا، وفرض نفسه على الساحة الأدبية والتقنية على حد سواء.

1- النقد الرقمي وضرورة تحيين النقد:

تقر الناقدة بضرورة مواكبة النقد للأدب حيث "انعكست تجربة هذا التجلي المغاير على صورة الأدب وقراءته. كما غيرت أسئلة نظرية الأدب التي جعلتها تجربة الأدب في تجليه الرقمي، تغادر الثبات وتنفتح على فرضيات جديدة، تسمح بتحرير السؤال الأدبي من تبعات النظريات المألوفة، كما تحرر التفكير النقدي من التحديدات التقليدية حول الأدب والنص والقارئ"[1]

---

(1)- المصدر السابق، ص19.

كما تؤكد على ضرورة تحيين النقد باعتماد وسائل حديثة فتقول"أن نقرأ الأدب الرقمي سواء في إطار تحديده النظري، أم من خلال تجليه النصي، يعني أن نمارس التفكير باعتماد وسائل حديثة تنتمي إلى ثقافة النص الرقمي، ولكن في نفس الوقت نفكر من خلال ذاكرتنا النصية والنظرية"[1] فهي تدعو إلى قراءة الأدب الرقمي بالوسائل نفسها التي يعتمد عليها في بنائه حتى يحصل الفهم، وكذا الاقتراب من هذه النصوص نظرا لاعتماد الدعامة نفسها. وهي تدعو في الآن ذاته إلى عدم الابتعاد عن النقد التقليدي باعتباره دعامة.

وكما رأت بأن الأدب الرقمي هو استمرار للأدب الورقي، فهي ترى بأن نقد النص الرقمي يعتمد على طروحات النقد التقليدي. وتسوق في ذلك المقارنة التي أجراها جورج لاندو-أبرز منظري الأدب الرقمي- بين أهم القضايا التي تناولتها النظريات النقدية التقليدية وبين إمكانية تطبيقها على هذه النصوص الرقمية المستحدثة حيث اعتبر"أن الكثير من طروحات رولان بارت حول مفهوم النص باعتباره نظاما، ومفهوم القارئ باعتباره منتجا للنص، وليس مستهلكا، إضافة إلى مفهوم اللامركزية التي اقترحها دريدا، وتعدد الأصوات باعتبارها تعددا لأنماط الوعي، وليس تعددا لخصائص الوعي كما اقترحها ميخائيل باختين... من أساسيات النص المترابط"[2] فالنص المترابط يستجيب لمقولات النظريات النقدية ما بعد الحداثية، وذكر منها نظرية التلقي، التفكيكية من خلال مبدأ اللامركزية... الخ

وتنادي الناقدة بوجوب وجود نقد مواكب للأدب الرقمي حتى يتحقق ما يدعو إليه جورج لاندو لأنه "لا يمكن أن ندرك شكلا تعبيريا جديدا، في غياب مرجعية أدبية نقدية، تسمح لنا بالتأمل المقارن... ولأنه أيضا يقيم حوارا بين مجموعة من النظريات، يجعل نظرية النص المترابط لا تخرج من تاريخ نظرية الأدب، التي لم تقم إلا من خلال

(1)- المصدر السابق، ص34.

(2)- المصدر نفسه، ص26.

التعايش مع نظريات مختلف الحقب الأدبية والنقدية"[1] لتظل مجمل الطموحات النقدية عند زهور كرام مجرد إلحاح نظري عجزت عن تحقيقه وصياغته، بسبب وصاية الفكر الغربي والنقد التقليدي اللذين شكلا حجر عثرة أمام صياغة منجز نقدي رقمي مستقل، يستجيب لرهانات الواقع وينتج المقولات البديلة.

2- النظرية النقدية الرقمية العربية -حفر في الآليات والتجلي بين المنجز والمأمول-

إن عجز النقد العربي التقليدي عن تحيين المرتكزات النقدية (مفهوم الناقد، شروط الناقد، مهمة الناقد، ونظرية الأجناس... الخ) ولّد إلحاحا صارخا بضرورة صياغة نظرية نقدية رقمية عربية لا تتنكر للإبداعات الرقمية العربية الريادية -على قلتها- كونها تعتبر تحديا كبيرا في ظل ضعف الثقافة التكنولوجية في الوطن العربي على عكس ما هو الحال في أوروبا وأمريكا، والدول السباقة للعلوم والتكنولوجيا.

إن تناول هذا الإنتاج الأدبي الرقمي العربي بالتحليل والمساءلة، يعد واجبا حضاريا بامتياز، من منطلق كون قراءة العمل الأدبي هي عبارة عن لحظة التفكير بأدوات المرحلة.

يُدرج النص الرقمي ضمن شرط ما بعد الحداثة وذلك بعد تحليل مجموعة من النقاط التي يتقاطع فيها النص الرقمي مع مقولات ما بعد الحداثة "كمرحلة الشك في اليقين، بل إعلان نهاية اليقين، كما بدأت مع التصورات التي جعلت النص الأدبي ينكتب من خلال التعدد في الذوات واللغات والأوعية والأصوات والأساليب"[2] فاللامركزية واللاثبات اللذان يميزان النص الرقمي، جعلا النصوص الرقمية تندرج ضمن ما بعد الحداثة؛ لأنها تتوافق وإياها وتدعمها في الآن ذاته لتوطن نفسها ضمن مجال تقني إلكتروني.

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص26-27.

[2]- المصدر نفسه، ص36-37.

إن نظرة متفحصة لمجمل المنجزات النقدية الرقمية العربية لم تعتمد على منهج واضح تتبعه. ففي منجز الناقدة زهور كرام كان السؤال هو المنهج الطاغي في دراستها. وحتى في تحليلها للنصوص الرقمية كانت الدراسة وصفية أكثر من كونها تحليلية متعمقة هدفها الوصول إلى نتيجة ؛ باعتماد منهج واضح من الانطلاق إلى الختام.

شكل السؤال محورا هاما في المنجز الكرامي، لهذا كان العنوان الفرعي لكتابها "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" والغاية من هذه الأسئلة ليس السؤال لأجل طرح الإشكال وإنما السعي إلى إيجاد أجوبة لهذه الأسئلة، على اعتبار أن السؤال والإشكالية هي مفتاح اليقين كما تنادي الفلسفة. فمن خلال طرحها لعديد المسائل المتعلقة بالأدب الرقمي وقضاياه تحفز عقل قارئ الكتاب إلى إيجاد الأجوبة سواء من خلال الطرح السابق واللاحق للأسئلة أو البحث عنها. ومادام الغرض من السؤال ليس تأكيد السابق، فإنه ينم عن حداثة الجنس الأدبي وأنّه مازال غامض الجوانب، والأسئلة المطروحة تسعى إلى إنارة هذه الجوانب المبهمة.

تسعى الناقدة من خلال أسئلتها التي طرحتها للوصول إلى غايات، أبرز ما يتجلى من هذه الغايات هو الرغبة في النهوض بالإبداع الرقمي العربي والسعي إلى تطويره تنظيرا ونقدا، لمواكبة تطوراته على الصعيد الغربي. فما دام الأدب الرقمي يلغي الحواجز ويعتمد على مبدأ الحرية والانفتاح على الآخر وعلى الثقافات الأخرى. فلم لا يساير هذا الأدب نظيره الغربي؟ولم لا يسعى إلى تشكيل كيان خاص به؟.

وتركت الكاتبة أسئلتها مفتوحة، فبالرجوع إلى بنائية الكتاب نلحظ افتقاره إلى خاتمة لحوصلة النتائج. فلو أمكن اعتبار أنّ المدخل المفتوح حل محل المقدمة. فهل نعتبر أن التركيب المفتوح على التفاعل مع تجربة الأدب الرقمي-وإن كان جزءا من الفصل الثاني- هي حوصلة للدراسة ويمكن اعتبارها خاتمة لها؟ أم أن الكتاب وضع دون خاتمة له، لأن الناقدة لم تتوصّل إلى أجوبة للأسئلة التي طرحتها.

وفي المجال النقدي الرقمي تدعو الكاتبة إلى تطبيق النظريات النقدية الغربية على النصوص الرقمية، كما كان عليه الحال في النصوص الشفهية والورقية. فتتساءل "هل يمكن أن يضيء هذا السؤال (سؤال تطبيق النظريات الغربية النقدية) تجربة القراءة في النصوص الرقمية العربية، حتى تطور التجربة العربية شكل قراءتها، وتطور مفاهيم القراءة الرقمية انطلاقا من الممارسة العربية؟"[1]. فهي تدعو إلى تشكيل خطاب نقدي رقمي بخصوصية عربية. من خلال تجلي دور النقد الأساسي وهو تقويم الأعمال الإبداعية للوصول إلى النضج. وهي تحمّل النقد العربي في جانب مسؤولية ندرة وإحجام الأدباء العرب على الدخول في ميدان الرقمية؛كون النقاد الرقميين يفضلون النموذج الغربي على النموذج العربي.

وفي دعوتها إلى الاهتمام بالنموذج العربي هي لا تدعو إلى التخلي الكلي عن النماذج الغربية، وإنما تحفّز على الاعتناء أكثر والإصغاء للنموذج الرقمي العربي، والاقتداء بتجربة النقد الفرنسي"الذي طوّر خطابه بتمثل التجارب النقدية الروسية والألمانية وغيرهما، لكنه لم يقف عند لحظة التمثل والتطبيق، وإنما أنتج خطابا نقديا(أي طريقة في التفكير) من صميم الإبداعية الفرنسية. مما أعطى للنقد الفرنسي شرعية تداوله عالميا. وبالتالي ساهم في نشر مفاهيم الفكر الفرنسي"[2]. فتدعو إلى وضع أسس للنقد الرقمي العربي بالاعتماد على النماذج الغربية، والعمل على إضفاء الخصوصية العربية لهذا النقد، الأمر الذي افتقدته الكاتبة على مدار البحث. فتقول "إنّ التجارب الغربية في النص الرقمي قد تتحوّل إلى أرضية خصبة للتفكير في التجربة العربية التي لم تعرف بعد تراكما مهما في التعبير الأدبي الرقمي"[3]

---

(1)- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص67.

(2)- المصدر نفسه، ص نفسها.

(3)- زهور كرام، ظلال العاشق من الانبهار إلى السؤال الأدبي، على الرابط:

. http://sanajleh-shades. com/criticism-of-the-novel

والسؤال الذي يطرح هنا: على من تقع هذه اللائمة، والنقاد العرب ما يزالون في طور التلقي والتقبل لهذا الجنس الأدبي؛ إذ نجد جل الكتابات العربية التي سبقت هذا الكتاب تركز على التعريف والمفاهيم ووضع الأسس، وإن تم التمثيل أو التطبيق كانت النماذج جلها غربية؟ وبما أن الأدب الرقمي العربي نادر إن لم نقل شبه منعدم-زمن تأليف الكتاب- فعلام يتم التطبيق؟

و نجد الناقدة قد حللت في كتابها هذا نصين رقميين عربيين، ولعلّ في اختيارها لهذين النموذجين خير إثبات على سعيها للرقيّ بالأدب الرقمي العربي، ورغبتها في تطبيق النظريات النقدية على النصوص العربية لإنشاء نقد رقمي عربي.

وترى هي ذاتها بأن هذه الأسئلة والفرضيات التي وضعتها تسهم في الإبداع والنقد، فتقول"تلك مجموعة من الفرضيات والرهانات، أو التساؤلات التي نرى بطرحها، أو حتى بمجرد التفكير فيها، مساهمة في بناء موضوعي وفعال لعملية التعامل مع تجربة النص الرقمي، بخلفية معرفية وفلسفية واضحة تساهم في عملية التحسيس وأيضا في عملية الإنتاج"[(1)] وذلك باعتباره نصا جديدا ومغايرا، وجب التعامل معه بنمط مغاير. وقبل التعامل معه يجب فهمه وإزاحة كل غموض يكتنفه.

تغير النظرة للنص الرقمي وتجاوزه للمفهوم التقليدي باعتباره تغيّر من حيث البناء اللغوي المألوف، فأصبح النص الأدبي "يتشكل انطلاقا من المواد التي تؤلف هيئته (اللغة، الصوت، الصورة، الاشتغال على الوثائق والملفات، ملتيميديا، البرامج المعلوماتية)"[(2)]. وهذه المغايرة هي ما سعت الناقدة إلى إبرازها من خلال دراستها التطبيقية للنصوص الرقمية.

إنّ ما يميّز النصوص الرقمية هو التخلص من السكونية وثبات النصوص، لذا يجب التعامل مع النصوص على أنها نسيج من العلامات المتغيرة وغير الثابتة، وبهذا

[(1)]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص68.
[(2)]- المصدر نفسه، ص50.

يجب التغيير من آليات النقد بما يتلاءم مع هذه النصوص المتغيرة مع كل قراءة. ولكنّ هذا ما لا نجده في تطبيقها على النصّين الرقميين. فلا ننكر أنّ الوسيط الورقي قاصر على استيعاب الوسائط المختلفة، لكنّه غير قاصر على استيعاب الصوّر. فبدل أن تستطرد الكاتبة في التوصيف، كان يجدر بها أن تدرج صورا على اعتبار الأدب الرقمي بصريا. وحتى تضع المتلقي في قلب التحليل وتسهّل عليه الاندماج مع نقدها لهذه الأعمال الرقمية من جهة، وحتّى توظف الرقمية في نقدها وتكون بذلك قد طبّقت ما دعت إليه من جهة أخرى.

ويتجلى النقد الثقافي في التحليل الكرامي -باعتباره نظرية نقدية معاصرة- في دراستها، فقد ربطت الناقدة في طرحها بين الأدب الرقمي والثقافة، وما أتاحته هذه الأخيرة من حرية وانفتاح للتجربة الرقمية فتقول " إنّ السؤال الثقافي ينبغي أن يرافق هذه التجربة، ليس باعتباره موجها ومتحكما في لعبة تحديد التوجهات، وإنما من باب التحسيس بالحرية باعتبارها بعدا فلسفيا وجوديا للفرد. والزمن التكنولوجي باعتباره مكسبا حضاريا وتاريخيا للانسانية"[1]. فهي ترى أنّ للسؤال الثقافي دورا في إبراز إسهامات النصوص الأدبية الرقمية في مجال الحرية والتكنولوجيا، وعلاقة التأثير والتأثر المتبادلة بينهما.

كما نجدها تدعو إلى الانفتاح على الثقافة الالكترونية الذي "من شأنه أن يغير مستويات عديدة في العلاقة بين المؤسسات الرسمية والمجتمع كأصوات تعبيرية. لأن الاعتراف بالتنوع فيه احترام للخصوصية، وفي هذا احترام للمنتج لهذه الخصوصية يستتبع ذلك احترام تغيراته وتمكينه من سياق موضوعي يؤهله أكثر لإنتاج ثقافته في إطار شروط تضمن حقه في الإبلاغ والتوصيل، وينتج عن هذا تخصيب مناخ الديمقراطية وتفعيل طريق أجرأتها كشرط من شروط تأمين مبادئ حقوق الإنسان"[2] لذا فالاهتمام

---

[1]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

بالثقافة التكنولوجية يولّد التقبل للآخر وتوجّهاته ومن ثمّ أفكاره وأشكال تعبيره، بما في ذلك الأدب الرقمي.

وتبدي كرام تخوّفها من التكنولوجيا على الصعيد العربي إذ أنّ "الممارسات التكنولوجية قد تثير أحيانا بعض الإشكاليات فيما يخص توظيفها، نظرا لكون الفرد العربي يدخل هذا المجال مع ضعف ثقافة تدبير الحرية"[1]، فبدل الاستفادة من التكنولوجيا ومزاياها تصبح نقمة على الفكر العربي، حينما لا يحسن استخدامها "فعندما يغيب السؤال الثقافي، ويتعطل مع رهان الانخراط في تجربة الزمن التكنولوجي، فلا شك أن الفكر العربي سيظل يعيش الازدواجية والتناقض الذي عرفه في مختلف مرجعيات النهضة العربية بين النظرية والممارسة"[2]. فهي ترى أنّ عدم التقبّل للثقافة التكنولوجية سيلقي بظلاله على الممارسات النظرية والتطبيقية. ويشكّل حاجزا أمام الإبداع .

وتشير في موضع آخر إلى أنّ الثقافة الرقمية يجب أن لا تشكّل حاجزا أمام الإبداع بجعلها قالبا له فتقول: "التحسيس بالثقافة الرقمية ودورها الحضاري في تطوير علاقة الفكر بالمعرفة بشكل فعال وسريع، لا يجب أن يتحول إلى نظرية نقدية تؤطر عملية الكتابة الرقمية. ذلك، لأن النصوص هي وحدها المؤهلة لتطوير ثقافة قراءة النص الرقمي الأدبي، والتنظير لمنطق هذا الأدب"[3]. لذا فالنصوص هو المحتوية للثقافة والمنتجة لها، وهو ما دعا إليه النقد الثقافي.

[1]- المصدر السابق، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص66.

III- زهور كرام والأدب الرقمي بعد السؤال والتأمّل:

لم تؤلّف الناقدة كتابا آخر عن الأدب الرقمي-لحدّ يومنا هذا-، على الرغم من اهتمامها الكبير به؛ فهي تساير الأعمال الإبداعية الرقمية وتتناولها بالدراسة والتطبيق في مقالات تنشرها في صفحات المجلات أو على المواقع الالكترونية وبخاصة موقع اتحاد كتاب الأنترنيت العرب، وكذا في الندوات والمؤتمرات التي تقام عن الأدب الرقمي والتي تشرف على المشاركة فيها وتنظيمها على غرار المؤتمر الدولي الذي أقامته جامعة روتشستر للتكنولوجيا بالإمارات العربية المتحدة والذي كان تحت عنوان"الأدب الإلكتروني العربي آفاق جديدة ورؤى عالمية" والممتد من 25 إلى 27 فيفري 2018 .

إنّ إسهامات كرام لا تنكر في هذا المجال فهي أيقونة من أيقونات الأدب الرقمي، ليس في المغرب وحسب بل في العالم بأكمله، بشهادة أعلام النقد الرقمي في العالم[1]. وتعمل جاهدة للنهوض بالأدب الرقمي العربي إبداعا ونقدا. كما لا يُنكر سعيها الدؤوب في التشجيع على كل ما من شأنه أن ينشر ويطوّر الأدب الرقمي العربي.

ففي تقديمها لترجمة الدكتور محمد أسليم لكتاب "الأدب الرقمي"-باعتبارها صاحبة دار النشر التي نشرت هذه الترجمة - تقرّ بانشغالها بالأدب الرقمي وتحمل على عاتقها همّ نشره في الوطن العربي فتقول:" عندما فكّرنا في تأسيس دار النشر المغربية العربية، كنت أميل –أكثر-إلى جعلها منفتحة ضمن اهتماماتها الإبداعية والنقدية والفكرية والمعرفية والعلمية على كتابات الثقافة الرقمية، وما يحيط بهذه الثقافة من حقل دلالي واصطلاحي، مازال في حاجة إلى جهد فكري ومعرفي لتقديمه معرفة منتجة للوعي العربي . وبعدما آمنت بضرورة انخراط الجامعات العربية، والبحث العلمي في الدرس الرقمي، من أجل تكوين جيل من الطلبة والباحثين الذين تكون لهم القدرة المعرفية

---

(1)- راجع شهادات المؤتمرين بجامعة روتشستر للتكنولوجيا بالإمارات العربية المتحدة بين 25 إلى 27 فيفري 2018

والمنهجية على تطوير الثقافة الرقمية برؤية منهجية، وتمثّل فلسفي"[1] فهي ترى ضرورة مواكبة الأدب الرقمي إبداعا ودراسة.

---

[1]- فيلب بوتز وآخرون، الأدب الرقمي، تر محمد أسليم، الدار المغربية العربية، الرباط، المغرب، ط1، 2016، تقديم الكتاب ص5.

IV- المشروع الكرامي في ميزان النقاد:

باعتبار كتاب "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية "من الكتب الرائدة عربيا في مجال الأدب الرقمي، فقد حظي بالاهتمام، وتمّ الاعتماد عليه في الكثير من البحوث الأكاديمية. وبخاصة في جانبها التطبيقي المعتمد على دراسة نماذج رقمية عربية . وسنورد فيما يأتي بعض الآراء النقدية حول هذا الكتاب:

1- سعيد يقطين: في تقديمه للكتاب الذي عنونه ب"الأدب الرقمي والرهانات" يبرز الدكتور سعيد يقطين مساهمات الدكتورة زهور كرام في الأدب والنقد، وتميزها في المجالين. ويرى في أن دراستها لموضوع الأدب الرقمي تنم عن مواكبة تطورات الأدب فيقول:"وفي إطار مواكبتها ومتابعتها لمستجدات الإنتاج النقدي والأدبي، ها هي تنتبه إلى خصوصيات الأدب الرقمي والكتابة الجديدة المتصلة بالنص المترابط الذي لا يتحقق إلا من خلال استثمار الحاسوب والوسائط المتفاعلة، وتنبري لإشكالاته بالبحث والدراسة"[(1)]. فهو يرى في طرقها لموضوع النص الرقمي فطنة وانتباها، ومواكبة لروح العصر الذي يشكل الأدب الرقمي جزءا من جدّته.

ويشدد يقطين على أهمية هذه الدراسة، ومساهمتها في النقد الأدبي، وكذا دورها في التحفيز على دراسة الأدب الرقمي عربيا فيرى أنها:"تستحث الفكر النقدي العربي ليجدد أسئلته حول الإبداع والكاتب والنص والدلالة والقارئ. . . ومختلف المقولات التي انشغل بها قبل تحقق المرحلة الرقمية في ثقافتنا، ليتمكن من الدخول إلى هذه المرحلة الجديدة، وهو مجهز بتصورات محددة ورؤيات جديدة للإبداع والتلقي في العصر الرقمي"[(2)]. فالقضايا التي تناولتها الناقدة هي بوصلة للولوج إلى عوالم النص الرقمي، وعدّة يتجهز بها كل عربي يريد الدخول إلى هذا الفضاء الأدبي المعصرن. فيكون مواكبا له وحتى لا يصطدم بهذا النوع الأدبي المستحدث. وذلك حين تعرض للتجربة الأدبية الرقمية الأجنبية، وأهم قضاياها وتقنياتها.

[(1)]- سعيد يقطين، تقديم كتاب الأدب الرقمي لزهور كرام، ص6-7.

[(2)]- المصدر نفسه، ص7-8.

يراهن سعيد يقطين على هذا الكتاب في الساحة النقدية العربية ويشيد به، لما يبرزه من تمكن الناقدة من ناصية موضوعها فيقول:"في الجانب النظري والتطبيقي معا، تبرز زهور كرام شغفها بموضوعها، وحسن اطلاعها وعمق رؤيتها لخصوصية الإبداع الرقمي، وتقدم دراسة متكاملة ومتميزة لا يمكنها إلا أن تلعب دورا هاما ومحفزا للعمل والتطور والارتقاء بأدبنا وتفكيرنا النقدي إلى مضمار الساحة الرقمية باعتبارها رهان العصر"[1]. فدراسة زهور كرام للأدب الرقمي -تنظيرا وتطبيقا- أثرت المكتبة النقدية العربية، وكانت محفزا للأدب الرقمي إبداعا ونقدا.

2- إبراهيم ملحم:

يعتمد الناقد إبراهيم أحمد ملحم في جل كتبه على كتاب الدكتورة زهور كرام، ويرى في هذا الكتاب من الفائدة النقدية ما من شأنه أن يؤسس للنقد الرقمي، فيقول:" وأعتقد أن تحليل زهور كرام، يستطيع أن يتكامل مع تحليل فاطمة البريكي إلى حد كبير، بالرغم من اختلاف الجنسيين الأدبيين، فتشكل العناصر الرئيسية فيهما نمطا من التوازن في نقد العمل التفاعلي في الأدب بحيث نشعر أننا نقرأ نقدا تفاعليا له طبيعته الخاصة: ليس أدبيا بالمعنى الصارم له، ولا فنيا بالمعنى الصارم له، أيضا، بل نقرأ نقدا يتمازج فيه هذا مع ذاك إلى الدرجة التي يصعب فيها القول، إنهما منفصلان"[2]

كما يرى تفوق الناقدتين زهور كرام وفاطمة البريكي على الناقد أحمد فضل شبلول من حيث المزاوجة بين الجانبين الأدبي والفني فيقول:"أما الناقد شبلول، فقد استطاع أن يحطم الفواصل الحاجزة بين النقدين: الأدبي، والفني، ويتخلص من إشكالية النسبة المنخفضة هنا، والنسبة المرتفعة هناك، فانتهى إلى خطاب تفاعلي له طبيعته الخاصة التي

---

(1)- المصدر السابق، ص9.

(2)- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص86.

يتشكل منها، وإن كان هذا الخطاب لم يغطّ تفاصيل المساحتين اللتين تحركت فيهما:كرام، والبريكي"(1)

ويرى في تحليلها للنصوص الرقمية تكاملا يسمح بإقامة نقد رقمي يركز على جميع جوانب هذا الإبداع الرقمي دون التركيز على عناصر وإهمال أخرى؛كون هذه النصوص صنعت لنفسها كيانا منفصلا وله طابعه الخاص الذي يميزه عن باقي النصوص، لذا على الناقد الرقمي أن لا يهمل هذه الجوانب الأساسية في الإبداع الرقمي فيقول:"إن تعدد الرؤى للعمل التفاعلي، يؤكد خصوبة هذا العمل، وقدرته على البقاء، ولكن ما يؤكد خصوبة خطاب الناقد هو القدرة على تحليل العمل من جوانبه المختلفة بصورة لا يترك لنا فيها فرصة القول: إن وجود كذا عند الروائي أو الشاعر جاء زائدا على العمل، أو لا معنى له"(2). فعلى الناقد الرقمي أن يزاوج بين العنصرين المكونين للإبداع الرقمي: الأدبي والفني التقني.

والناقدة زهور كرام استطاعت من خلال تحليلها ونقدها للنصوص الرقمية، أن تؤسس خطابا نقديا متكاملا، فقد تناولت جميع الجوانب المميزة للأدب، وكذا الخصائص التي جعله يختلف عن نظيره التقليدي الورقي، وهي بهذا تحقق الشرط الذي وضعه الدكتور ابراهيم ملحم لدراسة الأدب الرقمي، وشروط تقديمه للمتلقي الرقمي فيقول "لكن المعنى –الذي نريد أن نوصله لهذا القارئ-ليس مقتصرا على الكلمة وحدها، ولا على الخلفيات وحدها، ولا على الحركة وحدها، ولا على اللون وحده. . . إن كل عنصر من العناصر يريد أن يقول شيئا، ومهمته ناقدا أن يكتشف ماذا تريد هذه العناصر جميعها أن تقول بحيث لا يشعر القارئ أنها غريبة عنه، أو أنه غريب عنها"(3). فهذا التكامل تحقق في دراسة كرام وتطبيقها على النصوص الرقمية؛ حيث ركزت على الصورة والصوت والروابط المختلفة باعتبارها أساسا في العمل الرقمي ومعضدا للكلمة.

(1)- المرجع السابق، ص86.

(2)- المرجع نفسه، ص86.

(3)- المصدر نفسه، ص87.

3- جوزف طانيوس لبس:

حين حديثه عن مميزات الأدب الرقمي في كتابه المعنون ب"المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة(الرقم والحرف)" ذكر الأنواع والأجناس الأدبية الرقمية:رواية، قصة، مسرحية، مقالة، شعر، نقد. . . فلم يفصل فيها، وكتب في الهامش"للتوسع في دراسة الأدب الرقمي، أنظر:زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"[1]. وفي هذه الإحالة إقرار ضمني من الكاتب بتميز هذه الدراسة، على الرغم من وجود الدراسات السابقة واللاحقة لكتاب زهور كرام، والتي اعتمد هو ذاته الكثير منها في كتابه -باعتبار نشره سنة2012-. إلا أنه اختار دراسة زهور كرام دون غيرها من الدراسات.

4- عبد الرحمن التمارة:

يبرز الدكتور عبد الرحمن التمارة في كتابه "نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي" المكانة التي يحتلها كتاب الأدب الرقمي ويعتبره "إسهاما جادا ونوعيا في حقل النقد والأدب الرقمي العربي، يعضد التجارب السابقة والقليلة في هذا الحقل. وبذلك، يبقى هذا المنجز النقدي إنجازا معرفيا جاهزا بخطاب تعليمي لأدبيات الأدب الرقمي وجهازه المفاهيم، وبخطاب معرفي يضيء، نظريا وتحليليا، أدبا تكون ويتكون، ويتطلب "استهلاكا" خلاقا، مما يساعد على مواكبات تحولات النظرية الأدبية في حاملها الرقمي، وإنتاج ذائقة نقدية وجمالية موازية لهذه التحولات"[2]. فجعل من كتاب زهور كرام مرجعية علمية وتعليمية؛ نظرا لاحتوائه على المفاهيم الأساسية للأدب الرقمي والتي يحتاجها كل دارس لهذا النوع المستحدث من الأدب، إضافة إلى مساره النقدي التحليلي الذي يجعل من النصوص الرقمية محورا للممارسة والتطبيق.

---

[1]- جوزف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة(الرقم والحرف)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012، ص107.

[2]- عبد الرحمن التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2017

كونها أعطت للنقد نفسا جديدا فتقول"غير أنه إنتاج وإن كان ضئيلا، فإنه يعبر عن تحد حضاري تقني وإبداعي كبير، يفرض شرط احترامه وتقدير ريادته في الزمن العربي الحالي، ولهذا فإنه إنتاج يحرر النقد العربي أيضا من أسئلته المعتادة"[(1)]

وهكذا نصل إلى أنّ الدكتورة زهور كرام من خلال كتابها "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية" سعت إلى وضع حدود نظرية وتعريفية للأدب الرقمي، وكذا محاولة التطبيق على نصوص رقمية عربية، ومن خلالها سعي إلى وضع أسس للنقد الرقمي، ولكن محاولتها تظل قاصرة، نظرا لعدم اعتمادها على أسس متينة. وهو الحال ذاته الذي يعيق نقاد الأدب الرقمي . فترى الدكتورة نادية هناوي سعدون أنّ:"اكتمال خطوة الأدب التفاعلي هي التي تضع الأرضية لقيام النقد التفاعلي...، والحديث عن ولادة أوّل مدوّنة نقدية رقمية باللغة العربية مازال يزحف بخطى وئيدة نحو عالم النقد والنقاد، ولذا يبقى المشروع المستقبلي في ولادة النقد التفاعلي مشروعا مؤجلا، لأن الأرضية مازالت هشّة على الرغم من أن النقد العربي قد خطا خطوات مهمة في هذا الصدد، ولعله الآن يسعى نحو قيام نقد رقمي خاص"[(2)]. فالعلاقة طردية بين الأدب الرقمي والنقد الرقمي، وما دام الأدب الرقمي لم يقو في الوطن العربي فلن يختلف حال النقد الرقمي عنه. ويأتي هذا الكلام بعد ما يقارب العقد من الزمن على تأليف زهور كرام لكتابها النقدي، ولعلّ السبق وندرة خيارات التطبيق على الأدب الرقمي العربي هما ما يشفع لها، بالرغم من الهنة الموجودة.

والسؤال الذي يبقى مطروحا مع بداية العقد الثاني: من يجيب على أسئلة كرام النقدية؟ ومتى يقوم النقد الرقمي العربي؟

[(1)]- زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص19.

[(2)]- نادية هناوي سعدون، مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص97.

خاتمة

وبختام هذا البحث نجده قد أصاب مجموعة من الأهداف، وتوصل إلى جملة من النتائج التي أردنا من خلالها أن نرصد تموقع الأدب في خضم التكنولوجيا، فوجدناه استحال أدبا الكترونيا بامتياز، أزاح كل الفوارق والحدود الفاصلة بينهما، فتماهى فيها وفرضت عليه منطقها دون أن يتخلى عن جماليته وشعريته.

ويمكن حوصلة النتائج المتحصل عليها من هذا البحث في النقاط التالية:

الأدب الرقمي هو الحلقة الأخيرة –إلى يومنا هذا- في مسيرة حياة الأدب، وظهر استجابة لما فرضه العصر الحديث من تقانة، وعولمة ووسائل إلكترونية غطّت مختلف جوانب حياة الإنسان.وعندما كان الأدب مواكبا للعصر ولصيقا بالإنسان وجب عليه أن يساير تغيّرهما.

على اختلاف مسمياته ومصطلحاته، الأدب الرقمي هو أدب مستحدث تخلق في رحم التقنية، وحملته الوسائط الالكترونية، وتغذى من الدعائم الرقمية.فحقق لنفسه كيانا متفردا سمح له بأن يكوّن جنسا أدبيا يتزاوج فيه الأدب والتكنولوجيا، على الرغم من الاختلاف الكلي بين طبيعتيهما .

لامناص من الانخراط في الأدب الرقمي، والإيمان به. فقد أصبح ضرورة فرضها الواقع وصدّقتها مرونة الأدب وطواعيته.ما حدا بالأدباء إلى الارتحال من عالم الورق إلى العوالم الرقمية الافتراضية على الشبكة العنكبوتية. فحوّروا أدبهم ليتماشى ومستجدات الوسيط الجديد الحامل لهذا الأدب.

لم يتخل النص الرقمي عن مقوماته الأدبية التي كانت في الوسيط الورقي، بل دعمتها مقومات رقمية فرضتها التقانة وعصر المعلومات. فالأجناس الأدبية التقليدية لم تندثر بدخولها إلى العوالم الافتراضية، وإنما استُحدثت أجناس أدبية جديدة، لم يكن الوسيط الورقي ليسعها.فأثبت الأدب طواعيته، واستجابته للتغيّر، ومواكبته لروح العصر فيأخذ شكل قالب العصر الذي يوضع فيه.

لم يكن النص الرقمي ليحظى بالعناية والدراسة والتأليف لولا الخصائص المائزة التي يعد من أبرزها: صفة التفاعل بين النص ومتلقيه، وفاعلية المتلقي في القراءة من خلال مبدأ الحوارية الذي عزّز العلاقة بين النص وقارئه، وكذا لاثباتُ هذه النصوص نتيجة تغيّر الوسيط الحامل لها وافتراضيته.

لطالما كان النقد لصيقا بالأدب، وإشكالية بحثنا هي تقصي حال النقد حين ارتحال متعلَّقه الشرطي إلى عوالم جديدة، واكتسابه آليات مغايرة غيّرت من طبيعته.فتوصّلنا إلى أن النقد وبخاصة النظريات النقدية المعاصرة بقيت قادرة على مواكبة تغيّرات الأدب، إذ أثبت تطبيقها على النصوص الرقمية فاعليتها، مع تحوير بسيط تستدعيه الطبيعة الجديدة للأدب.

النظرية النقدية المعاصرة على اختلاف مناهجها وتوجهاتها، وجدت صدى لمقولاتها في عصر العولمة .فأمكن تطبيقها على النصوص الالكترونية الرقمية، مع بعض التحوير الذي استدعته المعطيات التكنولوجية الجديدة.إذ أن التأثير الذي مسّ الأدب صحبه التأثير ذاته على النظرية النقدية.

وأبرز النظريات التي حظيت بقسط وافر من التطبيق والدراسة على النصوص الرقمية هي نظرية القراءة والتلقي، نظرا لاستناد هذه النصوص على القارئ الذي أصبح فاعلا في إنتاج النصوص وانتقل من وضع المستقبل إلى وضع المنتج والمساعد على الإنتاج.

كما وجد النقد الثقافي ضالته في النصوص الرقمية؛ بدءا بكون الوسيط الحامل لهذه النصوص يمثّل نسقا ثقافيا؛ باعتباره استجابة لروح العصر وثقافته .هذا فضلا عمّا تحويه هذه النصوص من حمولات فكرية وثقافية، مسوّقة عبر ثقافة جديدة وهي الثقافة الالكترونية.

اعتماد النصوص الرقمية على العنصر اللغوي وهو الكلمة من جهة، ومن جهة ثانية على العناصر غير اللغوية؛ الممثّلة في الوسائط المتعدّدة من صورة وصوت وأشكال

وخرائط وروابط ...الخ جعلها ميدانا خصبا للنظرية السيميائية للبحث عن دلالات هذه العلامات اللغوية وغير اللغوية ضمن هذه النصوص.

النظرية التأويلية هي الأخرى لم تعدم حظها من التطبيق على النصوص الرقمية – على قلّته في الساحة النقدية العربية- وذلك لارتباطها بالمتلقي الذي أصبح محور عملية التأليف الرقمي، فتم التركيز فيها على فهم النصوص وتفسيرها، وارتباط كل هذا بالذات المؤوّلة وسياق التأويل.

ندرة الدراسات التفكيكية أو انعدامها في النقد الرقمي العربي، لا يعني بأيّ حال من الأحوال عجز هذه النظرية على الاستجابة للتطبيق على الأدب الرقمي، بل على عكس نقيض، فهذا الأخير مدعّم لمقولاتها ويستجيب لها.

الأدب الرقمي العربي ظهر متأخرا عن نظيره الغربي، لكن النقد سايره منذ بداياته، ولا أدلّ على ذلك من الدراسات النقدية المصاحبة للنصوص الرقمية والتي اتخذتْها مادة وموضوعا.و استفادت هذه الدراسات بدورها من إيجابية الوسيط الالكتروني في السرعة والانتشار.

تعد دراسة الناقدة المغربية الدكتورة زهور كرام :" الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" من بواكير النقد الرقمي العربي، والتي اعتمدت على التأصيل والتنظير والتطبيق. إذ عرضت الأدب الرقمي على الصعيدين العربي والغربي، وحاولت استجلاء خصائص للأدب الرقمي العربي وسعت إلى توطينه.

المنجز الكرامي واعتماده على السؤال والتأمّل، تلته محاولات للإجابة على هذه الأسئلة، من خلال جهود الناقدة في ميدان الأدب الرقمي، ومسايرتها للإبداعات الرقمية العربية. ودعوتها الصريحة إلى النهوض بالنقد الرقمي العربي.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1. زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

المراجع باللغة العربية:

2. إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية-مدخل إلى النقد التفاعلي-، عالم الكتب الحديث، الأردن/لبنان، ط1، 2013.

3. إبراهيم أحمد ملحم، الرقمية وتحولات الكتابة-النظرية والتطبيق-، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.

4. إبراهيم أحمد ملحم، المجتمعات الافتراضية-التكنولوجيا ورقمنة الإنسان-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2017.

5. إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي-ثلاثة مداخل نقدية-، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2017.

6. إبراهيم أحمد ملحم، المجتمعات الافتراضية-التكنولوجيا ورقمنة الإنسان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

7. أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط،المغرب، ط1، 2001.

8. أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010.

9. أحمد فايز أحمد سيّد، الكتاب الإلكتروني إنتاجه ونشره، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، دط، 2010.

10. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي السرد بين الثقافة والنسق، منشورات Top edition، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2006.

11. أحمد فضل شبلول، أدباء الانترنيت أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط2، دت.

12. أمجد حميد التميمي، مقدّمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

13. إياد إبراهيم الباوي،حافظ عباس الشمري،الأدب التفاعلي الرقمي –الولادة وتغير الوسيط-،دار الكتب والوثائق،بغداد ،العراق،ط 2011،1.

14. إيمان يونس، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، جامعة تل أبيب، فلسطين، شباط 2011.

15. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006.

16. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2001.

17. تأليف جماعي، التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير، ط1، 2009، منشورات الاختلاف، الجزائر.

18. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق-نحو المقاربة الوسائطية.

19. جميل حمداوي، المقاربة الميديولوجية، ط1، 2017.

20. جوزف طانيوس لبس، المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة (الرقم والحرف)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2012.

21. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق /ا لدوحة، ط1، 1996.

22. حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا-نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008.

23. حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية –التفاعل/المجال/التعالق-، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009.

24. حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن-المنطلقات... المرجعيات. . المنهجيات-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

25. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2007.

26. حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2013.

27. رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية -تنظير وإجراء-، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، ط1، 2010.

28. سامية راجح، بشير تاوريت، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة.

29. سعد محمد رحيم، سحر السرد دراسات في الفنون السردية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2014.

30. سعد محمد رحيم، سحر السرد -دراسات في الفنون السردية-، دار نينوى، سوريا، دط، 2014.

31. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012.

32. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985.

33. سعيد الوكيل،جماليات السرد في الرواية التشعبية، ضمن كتاب:مفهومات بلاغية (أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، القاهرة-نوفمبر 2006)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر،ط 2010،1 .

34. سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية -نحو كتابة عربية رقمية-، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط1، 2008.

35. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود-، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

36. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، -مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط1، 2005.

37. سلام محمد البناي،الشعر التفاعلي الرقمي الريادة والاحتفاء، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009.
38. سلام محمد البناي،من الخطية إلى التشعب-مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية-، مطبعة الزوراء، العراق، ط1 ،2009.
39. السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013 .
40. شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية- بصدد قراءة التراث السردي-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
41. عادل عبد الله، التفكيكية-إدارة الاختلاف وسلطة العقل-، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
42. عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
43. عبد الرحمن التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي،دار كنوز المعرفة،عمان، الأردن،ط1، 2017.
44. عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي منطقة الباحة نموذجا، النادي الأدبي، الباحة، السعودية، دط، 2012.
45. عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.
46. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، نوفمبر 2003.
47. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، أفريل 1998.

48. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، 2008، منشورات الاختلاف، الجزائر.

49. عبد القادر فهيم شيباني، سيميائيات المحكي المترابط-سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتاب الحديث/إربد، الأردن، ط1، 2014.

50. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

51. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

52. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة-تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1999.

53. عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط5، 2005.

54. عبد الله الغذامي، الفقيه الفضائي-تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 2011.

55. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف –قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1994.

56. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط3، 2005.

57. عبد الله الغذامي، ثقافة تويتر حرية التعبير أو مسؤولية التعبير، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2016.

58. عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

59. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

60. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999.

61. عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة،دار الوعي للنشر والتوزيع،الرويبة ،الجزائر،ط2012،2 .

62. عز الدين المناصرة،علم التناص المقارن-نحو منهج عنكبوتي تفاعلي-، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمّان،الأردن،ط1 ،2006 .

63. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية-دراسة سيميولوجية سردية- ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،دط ،2012.

64. عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

65. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي، كتاب الرافد، العدد056، الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر، 2013

66. فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط1، 1994.

67. فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ لبنان، ط1، 2008.

68. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط1، 2006.

69. فاطمة بحراوي، المشاركة التفاعلية، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2012.

70. فاطمة كدو، أدب. COM-مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، دار الأمان ،الرباط، دط، دت.

71. فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

72. لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي-آليات السرد وسحر القراءة-، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014.

73. محمد الشحات محمد، ظواهر أدبية على الشبكة العنكبوتية، دار النسر الأدبية، مصر، ط1، 2008.

74. محمد الصالح خرفي، في عوالم النص-دراسات نقدية-،دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2014.

75. محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دط، مارس 2015.

76. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية-التشكيل ومسالك التأويل-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

77. محمد بن لافي اللويش، جدل الجمالي والفكري-قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

78. محمد جواد أبو القاسمي، نظرية الثقافة، تج:حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، بيروت، ط1، 2008.

79. محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، المغرب، ط1، 2013.

80. محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة، منشورات المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ط1، 2004.

81. محمد يوسف الهزايمة، العولمة الثقافية واللغة العربية-التحديات والآثار-، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

82. محمود خليف الحياني، ما ورائية التأويل الغربي الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2013.

83. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

84. مشتاق عباس معن، ما لا يؤديه الحرف -نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب،دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد ،العراق،ط 2010،1.

85. -مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب /لبنان، ط2017،1.

86. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط3، 2002.

87. نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004.

88. -نادية هناوي سعدون،مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن ،ط1 ،2018. .

89. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات-رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، 2001.

90. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل 1994.

91. نبيل علي، نادية حجازي، الفجوة الرقمية-رؤية جديدة لمجتمع المعرفة-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2005.

92. يحيى اليحياوي، كونية الاتصال، ص112 نقلا عن فاطمة كدو، أدب. COM- مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، دار الأمان الرباط، دط، دت.

المراجع المترجمة:

93. آرثر آيزربرجر، النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-تر وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،مصر،ط2003،1.

94. آسا بريغز، بيتر بورك، التاريخ الاجتماعي للوسائط-من غتنبرغ إلى الانترنت-، تر مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، ماي 2005.

95. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تج: محمد التهامي عماري، محمد أودادا، دار النشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008.

96. أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط2، 2004،.

97. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب، ط2، 2005.

98. بيير زيما، التفكيكية-دراسة نقدية-، تر:أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996.

99. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000.

100. جوست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، تر: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005

101. دون تبسكوت، جيل الإنترنت، كيف يغير جيل الإنترنت عالمنا، تج:حسام بيومي محمود، كلمات عربية للنشر والترجمة، مصر، ط1، 2012.

102. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1989.

103. ريمي ريفيل، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية؟، تر سعيد بلمبخوت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت،ط1، جويلية 2018.

104. فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، تر:محمد خير البقاعي (بحوث في القراءة والتلقي)، دار الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

105. فولفغانغ آيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر:أحمد بوحسن، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل(مناظرة)، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1994.

106. فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر: حسن ناظم، علي صالح، ضمن كتاب: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، مارس 2007.

107. فولفغانغ آيزر، فعل القراءة -نظرية جمالية التجارب في الأدب-، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، د ت.

108. فيلب بوتز وآخرون،الأدب الرقمي، تر محمد أسليم،الدار المغربية العربية،الرباط، المغرب، ط1، 2016.

109. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: فرح عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط12، 2006.

110. مجموعة من الكتاب (ميشال تومسون، ريتشارد واليس، آرون فيلدافسكي)، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يوليو، 1997.

111. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر:رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.

112. والتر أنج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فيفري 1994.

المراجع الأجنبية:

113. - Jan Baetens ,Lacyberpoésie :entre image et performance une analyse culturelle,,formules revue des littérature à contraintes,association Noésis, France,Juin 2006.

114. - Jim Banister, word of mous, The new age of networked media, Agate, Chicago, 2004.

115. -Philippe Bootz ,La littérature déplacée,formules revue des littérature à contraintes,association Noésis, France,Juin 2006.

المجلات والدوريات:

116. مجلة آداب الفراهيدي،جامعة تكريت،العراق،ع 2 ،2010.

117. مجلة أفكار،وزارة الثقافة ،الأردن، ع 337، فيفري 2017.

118. مجلة أفكار،وزارة الثقافة،الأردن، ع 324،جانفي،2016.

119. مجلة تكنولوجيا التعليم،الجمعية المصرية لتكنولوجيا التعليم،مصر،مج 19، ع3، جويلية 2009.

120. مجلة ثقافات ،كلية الآداب ،جامعة البحرين،ع24 ،2011.

121. مجلة الحصاد، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب، فلسطين، العدد1، 2011.

122. مجلة سيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، ع 2، خريف 2006.

123. مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع 11، سبتمبر 2012.

124. مجلة علامات، مكناس،المغرب،ع 35 ، 2011.

125. مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع 17، 2004.

126. مجلة العلوم الإنسانية،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر،ع 5،فيفري ،2004.

127. مجلة قراءات،مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر،دع ، 2011.

128. مجلة المخبر،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعة بسكرة، ع1 ،2009.

129. مجلة مقاليد،كلية الآداب واللغات ،جامعة ورقلة،الجزائر، ع 13،ديسمبر 2017.

130. مجلة النقد الأدبي فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 2/25 ،ع98،شتاء 2017.

131. مجلة نوافذ،السعودية، ع39، فيفري 2009.

132. أعمال المؤتمر الأدبي السادس الفيوم، ظواهر ثقافية شهادات ورؤى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2006.

المجلات والدوريات الأجنبية:

133. - Ana PANO, «Présentation/Presentation», *RiLUnE* (Revue des Littératures de l'Union Européenne/Review of Literatures of the European Union) Université de Bologne .Italie, n 5, 2006

الرسائل الجامعية الأجنبية:

134. Serge Bouchardon , Le récit littéraire interactif, these pour obtention du grade de docteur, universite de technologie de compiegne ،France 2005.

135. . Serge Bouchardon ،la valeur heuristique de la littérature numérique , mémoire d'habilitation a diriger des recherches sciences de l'information et de la communication , laboratoire Costech, université de la technologie de compiegne, France, décembre 2012.

المقالات الرقمية والمواقع الإلكترونية:

- إسماعيل البويحياوي،الذي يعاد ، حفنات جمر ،على الرابط:
narration-zanoubya.blogspot.com/2014/07/blog-
- إيمان يونس،الأدب الرقمي العربي،الواقع ،التحديات والتطلعات،على الموقع:
//www.diwanalarab.com.:http
- زهور كرام، ظلال العاشق من الانبهار إلى السؤال الأدبي، على الرابط:
http://sanajleh-shades.com/criticism-of-the-novel
- عبير سلامة،أطياف الرواية الرقمية، على الرابط:
.https: //middle-east-online.com
- لبيبة خمار : حذاء الحب .على الرابط:
www.youtube.com/channel/UCkITWr9dfMijV6G4F_GEUDQ
- محمد اشويكة، احتمالات-سيرة افتراضية لكائن من زماننا-،على الرابط:
https://www.chouika.com/Page1.htm
- محمد اشويكة: محطات –سيرة افتراضية لكائن من ذاك الزمان-، على الرابط:
www.chouika.com
- محمد السناجلة، رواية الواقعية الرقمية، على موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب:
http://arab-ewriters.com/books files/5.pdf
- محمد السناجلة ، شات ،على الرابط: http://dubai.sanajleh-shades.com/،
- محمد السناجلة ، صقيع، على الرابط: http://dubai.sanajleh-shades.com
- محمد السناجلة ، ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)، على الرابط:
http://dubai.sanajleh-shades.com
- مشتاق عباس معن، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق: غير متوفرة على الرابط الذي نشرت فيه:
http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm (فيتم تداولها عبر البريد الالكتروني).
- مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري ،على الرابط:
http://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital

فهرس

المحتويات

الفصل الرابع

النظرية النقدية الرقمية بين منطق التأمّل وإلحاح السؤال لبداية التنظير

الملخص:

تفاعل الأدب مع التكنولوجيا، فتغير الوسيط الحامل لهذا الأدب، وانتقل من الوسيط الورقي إلى الوسيط الرقمي فتجلى بشكل جديد على شاشات الحواسيب وارتبط بالشبكة العنكبوتية، مستفيدا من جميع المزايا التي يتيحها هذا الوسيط الجديد من صورة وصوت ولون وحركة وفيديو...الخ. فظهر تبعا لذلك جنس أدبي له خصائصه المميزة هو الأدب الرقمي.

ولطالما كان النقد مسايرا للأدب، فيسير جنبا إلى جنب معه، فيرصد تغيراته ويحدد خصائصه ،هذا ما ممكن النظريات النقدية المعاصرة من أن تجعل من الأدب الرقمي مادة خصبة للدراسة والتطبيق،على اعتبار أنها جنس أدبي مستحدث.

سعى النقاد إلى إيجاد نقد رقمي مواكب لهذا الأدب ويستخدم آلياته ، فنجد الناقدة المغربية زهور كرام في كتابها"الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" تنادي بضرورة إنشاء نظرية نقدية رقمية عربية حتى تساهم في تطوير الأدب الرقمي العربي إبداعا وتأليفا وتنظيرا ونقدا .

Summary:

There is an interaction between literature and technology, so the medium that carries this literature changed from paper medium to numeric one, which is obviously seen in a new way in computer screens connected to internet, and benefits from all the advantages which are produced by the new medium as image, sound, colour, motion, videos………etc. As a result, another literature genre occurs which called "numeric literature". The latter has its own characteristics.

Criticism is always coping with literature. So they are parallel. It observes its changes and its characteristics. This helps the critical theories to make hypertext a fertile material to be studied and practised by considering it a new genre of literature.

Critics work hard to find a numeric criticism that copes this literature and use its techniques .We find the Moroccan critic, Zohor Gourram in her book; "Numeric Literature Cultural questions and notional meditation" appeals to the necessity of founding an Arabic critical numeric theory to contribute to the development of the Arabic Hypertext Literature through creativity, writing, theorizing and criticizing.

Résumé :

L'interaction de la littérature avec la technologie a chargé le médium porteur de cette littérature. Et s'est transformé du médium paperasse ou médium numérique manifeste sous une nouvelle forme sur les ordinateurs et liée avec l'internet, en bénéficiant de toutes les caractéristiques fournies par ce nouveau médium : image, son, couleur, mouvement et vidéo . etc.de ce fait un nouveau genre littéraire apparait avec ses propres caractéristiques dite : la littérature numérique.

Depuis toujours la critique marche à côté de la littérature en surveillant ses changements et identife ses caractéristiques ce qui a permis aux théories critiques contemporaines de faire de la littérature numérique une bonne matière d'étude et de pratique en tant que genre littéraire innové .

Les critiques ont toujours voulu Trouver une critique numérique qui marche avec cette littérature et utilise ses mécanismes. De ce fait la marocaine Zohor Gourram appelle dans son livre intitule "La littérature numérique questions culturelles" et des réflexions conceptuelles de la nécissité de créer une théorie critique numérique arabe pour fournir dans le développement de la littérature numérique arabe dans sa créativité , son écriture , sa théorie et sa critique.

تم بحمد الله

تم بحمد الله

تم بحمد الله